

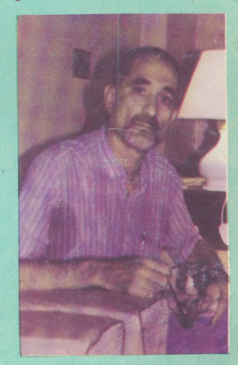
تصدر منتصف كل شهر العددان ١١٠ و ١١١ ديسمبر ٩٠ ويناير ١٩٩١ AL-QAHIRAH

عن عقد التنمية الثقافية (الملف الثانى والأخير)

من موضوعات العدد :

- العلم والثقافة ومستقبل التنمية فى مصر
- العلم والتكنولوجيا فى التنمية
- ثقافة التنمية وتنمية الثقافة
- دور وسائل الاتصال فى التنمية الثقافية
- حول أهداف عقد التنمية الثقافية
- التنمية الثقافية وازدهار الابداع

رحيل لورانس داريل



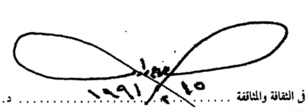
حوار مع عبد الحكيم قاسم

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة

عدد ممتاز (جنيه مصرى أو ما يعادله)

لوحة للفنان العالمى بول سيزان




١٥ مايو ١٩٩١

القاهرة

رئيس مجلس الادارة
ا . دكتور سمير سرحان

رئيس التحرير
ا . دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير
شمس الدين موسى

المشرف الفنى
محمود الهندى

سكرتير التحرير
عصام عبد الله



الثمن ٧٥ قرشا

الاسعار فى البلاد العربية

لبنان ١٠٠٠ ليره . الاردن ٧٥٠ فلس تونس ١,٥٠٠ دينار . المغرب ٢٥,٠٠ درهم البحرين ٧,٠٠ فلس . قطر ٧,٠٠ ريال . المملكة العربية السعودية ٧,٠٠ ريال . دبى / ابو ظبى ٧,٠٠ درهم . مسقط ٨٠٠ بيه . غزة/ القدس/ الضفه ١,٠٠ دولار . الجمهورية اليمنية ٢٠ ريال . لندن ١,٥٠ جك . نيويورك ٨,٠٠ دولار .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عددا) ١١٥٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

الاشتراكات من الخارج
عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأفراد، ٤٢ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد : البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً

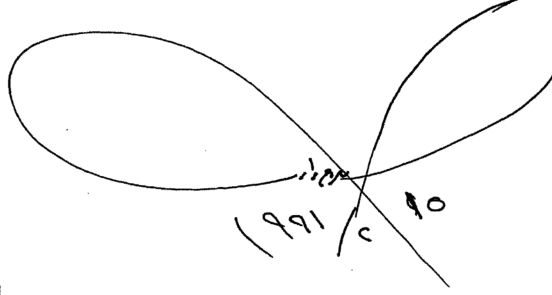
المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير ◆
- كل كاتب مسئول عما ينشر باسمه ◆
- يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية ◆
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر ◆

القاهرة

افتتاحية



فى الثقافة والمثاقفة

عرفت اللغة العربية — خلال العقود الأخيرة — مزيداً من المصطلحات الفكرية الجديدة، التى فرضها الاحتكاك الحتمى بالحضارة الغربية. من ذلك — مثلاً — البِنْوية، والأسطرة (من أسطورة) والتسييس، والأدلجة (من أيدولوجى)، والخصخصة (التحول إلى القطاع الخاص من العام)، والتناص intertextuality (تداخل النصوص)، وكذلك كلمة «المثاقفة» المأخوذة من ثقافة.

والثقافة — باستثناء معناها الخاص الذى سيأتى فيما بعد — ذات مفاهيم متعددة ومعقدة، كما أنها ذات تداخلات مع مفاهيم مصطلحات أخرى، كالحضارة، والمدنية، والتراث، والعلم.

ولعل أقدم تعريف لها ما قاله إدوار ب. تايلور عام ١٨٧١. إذ وصفها بأنها — أو الحضارة — بمعناها الاثنوجرافى الواسع — ذلك الكل

الذى يتألف من المعرفة ، والدين ، والـفـن ، والأدب ، والأخـلاق ، والقانون ، والتقاليد ، وكل القدرات والعادات الأخرى التى يتحصلها الشخص كفرد فى المجتمع[1] .

وفى مثال تعريفى آخر قال آر . فيرث « إذا نظرنا إلى المجتمع على أنه يمثل مجموعة من الأفراد ، فإن الثقافة هى طريقتهم فى الحياة . وإذا اعتبرناه مجموعة العلاقات الاجتماعية فإن الثقافة هى محتوى هذه العلاقات وإذا كان المجتمع يهتم بالعنصر الإنسانى ، وبتجمع الأفراد والعلاقات المتبادلة بينهم ، فإن الثقافة تعنى المظاهر التراكمية المادية واللامادية التى يتوارثها الناس ، ويستخدمونها ويتناقلونها . وللثقافة محتوى فكرى ينظم الأفعال الانسانية وهى من وجهة النظر السلوكية سلوك متعلم ، أو مكتسب اجتماعيا . وهى — فوق ذلك كله — ضرورية كحافز للفعل »[2]

وبغض النظر عن التعريفات الأخرى — كالتعريف الوصفى ، أو التاريخى أو المعيارى ، أو التطورى — التى قدمها الباحثون فى ميادين الأنثروبولوجى ، والاجتماع ، وعلم النفس وطبة — فإن الثقافة قد تعنى — على نحو مبسط قائم على ما أشرنا إليه — أسلوب مجتمع معين فى ممارسة حياته بكل تفصيلاتها المادية والمعنوية . إنها نسيج يتألف أسداؤه ولحمه وألوانه من كل مفردات الوسائل المعاشية التى صنعها الإنسان فى بيئته من معارفه ، وقيمه ، ومعتقداته ، ومهاراته ، وطرائق تفكيره ، وكيفية تعامله مع مؤسساته الاجتماعية ، وأسلوب خبراته اليومية بما فى ذلك أنماط الملابس ، وطرق الطهو ، وصنوف الطعام ، ومظاهر الحزن والفرح والاحتفال . . الخ ، أى أنها — فى عبارة أخرى — مجموعة المواصفات الذهنية والسلوكات النمطية المتراكمة التى يتوصل إليها الإنسان عبر مسارحياته — وسواء كانت هذه السلوكات ظاهرية أو ضمنية ، أو عقلية أو لا عقلية ، فإنها تعمل كمرشد لتصرفات الفرد داخل محيطه الاجتماعى .

ومن ثمّ ، يمكن القطع بأن لكل مجتمع ثقافته الآنية الخاصة ، حتى ولو كان شديد البداوة والتأخر ، وبأن تلك الثقافة تختلف عن ثقافات المجتمعات الأخرى . بل إن ثقافة مجتمع ما فى حقبة زمنية معنية تختلف عن ثقافة نفس المجتمع فى حقبة زمنية أخرى . فالثقافة المعاصرة فى مصر لا تختلف فحسب عن نظيرتها فى الصين ، أو فى المانيا ، أو المكسيك — مثلا — ولكنها تختلف أيضاً عما كانت عليه فى مصر ذاتها فى القرن الماضى أو الذى سبقه ، أو الذى سيأتى فيما بعد .

وعلى هذا ، يكون الفرد نتاج ثقافة جغرافية وبيئته وزمنية معينة ، تعكسها مواصفاته الفكرية وتصرفاته المادية ، وإن اختلفت نوعيتها ودرجتها إلى حدّ ما من شخص لآخر فى نفس المجتمع .

ولما كانت الثقافة من صنع الإنسان ، كى يحقق بها تواصله وترابطه بغيره فى مجتمعه ، فقد خلق لها — إلى جانب تلقين الآباء — مؤسسات تربوية ، كى تحافظ عليها وتقوم بتوصيلها كتراث إلى الناشئين والأجيال القادمة . وقد تتخلص الثقافة — أثناء مسيرتها — من عادات تآكلت أو قابلة للحذف ، أو التعديل ، أو تتطعم بمتغيرات طارئة باسم التطور .

وقد حاول بعض الباحثين أن يجعل كلمة حضارة مرادفة لكلمة ثقافة ، إلا أن البعض الآخر يفرق بينهما على أساس أن الحضارة تعنى الجانب الملموس أو المادى كالمظهر العام العمرانى ، ودرجة التقدم التكنولوجى والصناعى والأنظمة الوضعية التى تولدت نتيجة التفاعل مع البيئة ، بينما تشير الثقافة إلى الجانب العقلى الذى يتضمن التقاليد والروابط الوجدانية والقيم التقليدية . والحقيقة أنه عند الرغبة الجادة فى التفريق بين الحضارة والمدنية والثقافة والتراث تتوه الدروب وتتشعّب وتتقاطع .

أما المثاقفة ، فهى تعنى الاحتكاك والتفاعل بين ثقافة مجتمع وثقافة مجتمع أو مجتمعات أخرى فى أوقات تاريخية معينة ، وفى مجالات معرفية أو سلوكية مختلفة ، وعلى أصعدة عديدة ، وفى عمليات تأثرية عفوية أو منظمة من خلال قنوات اتصال تكنولوجية أو تقليدية . وينتج عن هذا التداخل بين نمطى الثقافتين درجة من التأثير والتأثر ولو من طرف واحد . وتتحدّد درجة هذا التأثر بمدى قوة أو ضعف الثقافة الغازية والأخرى المغزوّة . فعندما فتح العرب مصر كانت الثقافة الوافدة أكثر نشاطا وحيوية من الثقافة المستقبلة التى كانت هامدة . ولهذا ، تأثرت الثقافة المصرية بثقافة الفتح العربى إلى حد بعيد ، وتحولت اللغة السائدة تدريجيا إلى اللغة العربية . أما تبادل التأثير والتأثر فقد حدث بين الثقافة العربية والثقافة الفارسية التى لم تضطر إلى أن تبدل بلغتها لغة الثقافة الغازية ، لأنها كانت راسخة القدم ولها آدابها القوية .

وكما قد تكون المثاقفة على مستوى مجتمعى أو قطرى ، يتحقق عند التقاء حضارتين متباينتين فرضته الحروب أو المعاملات التجارية والهجرات البشرية ، فإنها تكون أيضاً على مستوى الفرد حين تتفاعل ثقافته الوطنية — التى يحملها أو يمارسها — بمؤثرات ثقافية خارجية . ولا شك أن هذا التفاعل المتولد عن الاحتكاك المباشر أو غير المباشر بالثقافة الأخرى ، تتجلى آثاره ومتغيراته فى منتوجات الفرد المتثاقف سواء كانت نظرية أو عملية .

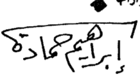
ومن هذا المنطلق الفردى ينبثق مفهوم الثقافة بمعناها المجرد والمعروف والذى يجرى — بصفة خاصة — على نحو شائع وعريض بين من يسمون بالمثقفين . فهى تشير — فى بساطة وإيجاز — إلى مكتسبات الفرد لدرجة معينة من المعرفة القديمة والحديثة . وحول هذا المفهوم التقريبى — الذى يمكن أن يتعدّد فى أوجه أخرى — أنشئت وزارات الثقافة للعناية بالمعارف والمهارات الفنية بصفة أساسية ، وترقيتها وتوسيع نطاق انتشارها ، كى تحقق غاياتها السامية .

ولا شك أن عملية المثاقفة بمعناها الخاص هذا ، تتحقق من خلال قنوات الاتصال المختلفة التى قد تكون مساعدة على تفاعل الغرباء بالمؤثر الثقافى المستجددون ضرورة . إلى معرفتهم لغته كبعض أوجه التصوير والموسيقا والنحت والعمارة والرحلات والظوهر الأخرى التى يمكن أن تهاجر من قطر إلى آخر دون اصطحاب لغاتها معها . أو قد تكون — تلك الوسائل — غير معينة على تفاعل الغرباء بالمؤثر الثقافى بسبب اختلاف اللغات بين الشعوب . وفى مقدمة هذه الوسائل التثقيفية الكتب والصحف والمطبوعات الأخرى والإذاعات المسموعة والمرئية والسينما وكذلك أشرطتها . لذا ، كانت الترجمة هى المستنطق الحقيقى لهذه الوسائل التى تبدو للآخرين عمياء وصماء ، بل هى — أى الترجمة — الرباط الأمثل الذى يصل بعض الثقافات ببعضها الآخر ، والعامل الجوهرى فى تحقيق المثاقفة وتفاعل الحضارات . ولا غرو أن أصبحت الترجمة — لتلك الأهمية — علماً من العلوم الانسانية الحديثة التى تعنى معرفة الآخرين والعمل على تواصل الخبرات العالمية ، مما تنتفى معه العزلة والتقوقع الآسن . أما أبرز ميادينها فهى معروفة ، إذ أن أهميتها تتمثل فى كل فروع الأدب والفكر والفن والعلم .

والمتأمّل فى تاريخ البشرية الحضارى ، يلاحظ أن الترجمة — كوسيلة مثاقفة — قد لعبت أدواراً بالغة الأهمية فى نقل المعارف بين الأمم . ولا شك أن انتقالها هذا يلقح الثقافات المحلية ويعمل على تطوير مساراتها واشتداد سواعدها . فاليونانيون القدامى كانوا يرسلون نوابغ دارسيهم إلى معاهد مصر الفرعونية لتلقى العلوم والفنون ونقل المناسب منها إلى موطنهم . ولما جاء الرومانيون ترجموا وحاكوا علوم اليونانيين وفنونهم وسعوا إلى تعديلها والإضافة إليها حتى صحّ القول المأثور : إن الرومانيين غزوا اليونانيين عسكريا ، ولكن اليونانيين غزوا الرومانيين ثقافيا . وفى العصور الوسطى نقل الغرب معارف أدبية وعلمية وفكرية عن السّريان واليونان والفرس والهند . ثم دار الزمن دورته فى عصر النهضة فأخذ الأوربيون يترجمون وينهلون من معين الحضارة الإسلامية . أما فى العصر الحديث ، فقد راح العرب يسعون مهرولين لاهثين خلف معارف الثقافة الأوربية ، يترجمون ما أمكن لهم منها ، أو ينسجون على منوالها ، أو يتأثرون بها .

والمنقب خلف المتغيرات والتطورات التى طرأت على مسيرة تلك الحضارة يلمس عصباً حيويا فى أعماق كيانها ، لعله يتمثل فى الترجمة التى أصبحت فى عصرنا الحديث نهراً حيويا لا يربط بين الثقافة الغربية وأقطار العالم الأخرى ، وإنما يصل ويوحد بين ثقافات أوربا نفسها المتعددة اللغات . وتنشيط هذا النهر وتكثير روافده على توالى السنين ، يحقق المثاقفة العالمية التى تقرب بين الشعوب ، وتقلل من توتراتها وفجوات خلافاتها ، وتعمل على خلق الإنسان الحلم ، الذى لا يعانى من مشكلة الازدواجية الثقافية فى وطنه ، أو من عقدة الغزو الثقافى ، أو معرة التبعية الثقافية أو من هذه المصطلحات التى تبدو الآن مفزعة .

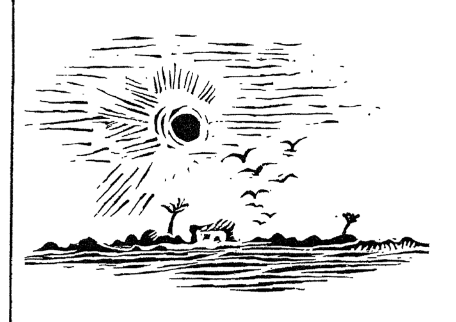
ولا ننسى أن دور الترجمة فى مصر الحاضرة ، وأهميتها فى تحديث المثاقفة ، ومشكلاتها ، ونظرياتها ، والشروط الواجب توافرها فى اختيار النص المترجم ، أو فى القائم بعملية الترجمة أو مراجعها وكيفية النشر ، مسائل ليست فى حاجة إلى لجنة تقليدية تفرز عشرات التوصيات المستحيلة التنفيذ ، أو إلى مباحث مكتوبة مكرورة ، وإنما إلى حلقة بحث على مستوى قومى جاد ، على شريطة أن تستند مقدماً على دعم مالى ضخم يضمن ولاءها وتحقيق قراراتها ◆



هوامش

١ — تايلور . الثقافة البدائية . ت / د. أحمد أبو زيد . القاهرة : دار المعارف ، د. ت، ص ١ .

٢ — عن « قاموس علم الاجتماع » ، تحرير ومراجعة د. محمد عاطف غيث . القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٧٩ ص ١١١ .



القاهرة

دراسة

العلم والثقافة ومستقبل التنمية فى مصر

د. محمد عبد الفتاح القصاص

٦ ● القاهرة ● العدد ١١١ ● ٢٨ جمادى الأولى ١٤١١ هـ ● ١٥ ديسمبر ١٩٩٠ م ●

١ ـ ليست الثقافة شيئا ملموسا يخضع للتعريف والتوصيف ولكنها «عملية» تنظيم مراحل متتالية (١) المعارف والبيانات التى تحويها الكتب والمجلات ومتاحف الفنون وما يملؤ قاعات الموسيقى من نغم وما يعرض على المسارح من فنون إلى غير ذلك، هى عناصر المادة الخام للثقافة (٢) يتعرض لها الانسان بالقراءة والمشاهدة والاستماع، وما قد يصاحب ذلك من شروح فى المدرسة والجامعة، وبذلك تنتقل هذه العناصر إلى عقل الانسان ووعيه وقد اتخذت صورة جديدة ومختلفة عن صورة الكتاب على رف المكتبة أو المعروضات فى المتحف أو فرق العازفين أو المنشدين أو الراقصين على المسرح. انما تصبح على صور كودية رمزية تضاف إلى حصيلة المعارف التى يحفظها وعى الانسان الفرد. فى هذه المرحلة تحفظ ذاكرة الانسان بعض ما قرأ من نصوص ويحفظ وعيه مجمل المعارف التى استوعبها ويستطيع ادراكه أن يقيم عناصر الفنون والآداب التى تعرض لها فى هذه المرحلة عناصر فتنتقل المعارف من الحالة المادية التى كانت عليها فى المادة الخام للثقافة إلى الحالة الكودية أى حالة المعرفة الذاتية، وهى عملية أشبه بانتقال البيانات من مصادرها إلى خازن المعارف الحاسب الألكترونى، ولعل نموذج ذلك هو انتقال القرآن من المصحف إلى ذاكرة الحافظ (٣) المرحلة الثالثة هى التفاعل بين المعارف التى خزنتها الذاكرة والوعى (وهى جهاز واحد من أجهزة الانسان) وبين سائر أجهزة الفكر والاحساس فى الانسان، بحيث تصبح عناصر ضبط لاستجاباته لما تتعرض له حواسه وتصبح عناصر ضبط لسلوكه الاجتماعى. عندئذ تتحول المعارف إلى ثقافة فى باطن الانسان ويعبر عنها سلوكه. (٤) فإذا شاعت فى أفراد المجتمع تحولت إلى ثقافة المجتمع التى تضبط استجاباته وسلوكه.

٢ ـ إذا كان هذا هو مفهوم الثقافة

وتدرجها فى مراحل التحول من العناصر والمكونات المادية الملموسة إلى عناصر ومكونات محسوسة فى الفرد وفى الجماعة ، فما هو دور العلم فى هذا المجال ؟ وما هى الأهمية الخاصة فى أن يكون العلم عنصرا من عناصر الثقافة ؟ .

٣ ـ أصبحت التكنولوجيا ـ وهى ربيبة العلم ـ من أدوات الحياة اليومية للناس جميعا ـ فيما يستخدمون من أدوات فى المنزل ، وما يعتمدون عليه من وسائل المواصلات وأدوات الاتصال ، وما يستخدمون من أدوات العمل . ومن هنا يحتاج الفرد إلى قدر من المعارف العلمية والتكنولوجية يستعين بها على حسن التعامل مع تلك الأدوات وحسن الأفادة من امكانياتها .

وأصبحت التكنولوجيا وتطبيقاتها جزء من أدوات عمل الفلاح فى الحقل فيما يستخدم من آلات الزراعة وفيما يستخدمه من الكيماويات الزراعية (السماد والمبيدات وغيرها) وفيما يتخيره من سلالات ما يزرع من نبات وما يربى من حيوان . ويحتاج الفلاح إلى الاحاطة بقدر من المعارف العلمية والتكنولوجية تعينه على حسن الافادة من هذه التكنولوجيات وعلى توقى آثارها الجانبية على الأرض والانتاج وآثارها البيئية على نفسه وجماعته .

وأصبحت التكنولوجيا وتطبيقاتها جزء من أدوات عمل العامل فى الورشة الصغيرة وفى المصنع الكبير ، وعمل المهندس والمدير والكاتب والمحاسب . ومن ثم حاجتهم جميعا إلى المعارف العلمية والتكنولوجية ، وهى معارف تتطور وتتجدد ويقتضى الأمر متابعتها وملاحقة تطوراتها .

والسبيل إلى معرفة التكنولوجيا هو التدريب والممارسة ، والتمكن من حسن التعامل معها والافادة منها من باب انتقال المعارف المادية من مراجعها إلى خزانة المعرفة فى بناء الانسان دون الحاجة إلى استكمال مراحل الاستيعاب الثقافى جميعا وقد يكون من مستلزمات حسن التعامل مع التكنولوجيا تطوير بعض عناصر السلوك والاستجابة فى نواحى الانضباط الذاتى المتصل بالأداء . وفى هذا استكمال مراحل البناء الثقافى .

٤ ـ لعلنا نذكر هنا أن استكمال مراحل التوفيق بين السلوك والاستجابة لمتطلبات التكنولوجيا قد يقتضى تغيرات فى عناصر أخرى من مكونات الثقافة الانسانية ومثال ذلك أن التطور الدينى من الاعتقاد الكاثوليكى إلى الاعتقاد البروتستانتى كان من عناصر النجاح فى تحول المجتمعات الأوربية من عصر سيادة الزراعة إلى عصر سيادة الصناعة وما صاحبها من ثورة تكنولوجية . ذلك لأن العناصر المكونة للثقافة فى الفرد متعددة ، وهى فى المجتمع متعددة ومتنوعة ومتداخلة .

٥ ـ ونذكر أيضا أن الوسائل الفاعلة فى مراحل « عملية » الثقافة تتطور مع التطور الاجتماعى وخاصة فى مجالات استخدام التكنولوجيات المتطورة فلم تعد المدرسة وحدها مورد المعارف ، ولم يعد الكتاب وحده مصدر المعارف ، إنما أصبحت المدرسة ذاتها مختلفة بما تستخدم من تكنولوجيات جديدة ، وأصبحت صورة الكتاب ذاتها متعددة بالتوسع فى استخدام التسجيلات المقروؤة وأصبحت بنوك البيانات والمعلومات مراجع تربو حصيلتها يوما بعد يوم لتتابع فيوض الاضافات المعرفية .

أى أن التكنولوجيا أصبحت من وسائل الثقافة وأدواتها ، ولم تعد الأمية قاصرة على أمية القراءة والكتابة إنما اتسع مداها لتشمل الأمية التكنولوجية اى القصور عن التعامل مع ما أتاحته التكنولوجية من أدوات ووسائل ، لعل أشهرها الآن هو الكمبيوتر .

٦ ـ ولكن العلم ـ الذى تثرى تطبيقاته التطورات التكنولوجية ـ له معالم خاصة تميزه عن غيره من عناصر المعارف الانسانية . تصل هذه المعالم بطريق العلم إلى جمع المعارف العلمية والى استجلاء مدلولاتها . طريقة العلم فى جمع المعارف هى المشاهدة الحسية أى التى تعتمد على حواس الانسان الفسيولوجية أو التجارب المنضبطة التى يجمع الانسان نتائجها الكمية .

وفى هذا الصدد تتشدد الطريقة العلمية فى أن يكون جمع المعارف على نهج موضوعى لاتشوبه نوازع جامع المعارف ولا مشاعره الذاتية ـ هذه واحدة .

ثم يسعى نهج الطريقة العلمية إلى تبين العلاقة بين مجموعات المعارف التى جمعها من المشاهدة أو فى نتائج التجارب ، ويبدأ بوضع فرض عقلى ويسرع إلى التشكك المتعمد فيما افترض ، وإلى تقصى وسائل اختبار صحة الفرض الذى يشرح العلاقة بين المعارف ـ هذه ثانية .

٧ ـ إذا نظرنا إلى الطريقة العلمية التى تعتمد على الموضوعية المتجردة فى جمع المعارف وإلى التشكك المتعمد فى الرأى ، نجد أن ذلك لا يتصل بالمراحل الأولى والثانية فى عملية الثقافة ، إنما يتصل مباشرة بالمرحلة الثالثة أى ضبط الاستجابة لما تتعرض له الحواس لتصبح عناصر لضبط سلوك الانسان ـ انظر الفقرة رقم ١ . أى استيعاب المنهج العلمى إلى درجة يصبح بها واحدا من ضوابط السلوك يعنى أن الثقافة العلمية تشتمل على عنصر أخلاقى يتميز به الحد بين الخطأ والصواب ، أى بين ما ينبغى وما لا ينبغى .

هذا العنصر الضابط للسلوك والتصرف يرسخ فى كيان الفرد القدرة على التجرد من الذاتية عند النظر ، والقدرة على تبين مميزات الرأى المخالف . وهى أمور ذات آثار ايجابية فى ترشيد سلوك الفرد فى حياته اليومية فى المنزل وفى الشارع وفى العمل وتجعل منه مواطنا أقدر على الاسهام الايجابى فى التوافق الاجتماعى ، لأنه متجرد من نوازع الانانية قادر على استجلاء الصواب على نحو عقلانى .

وتبين ما يكون فى الرأى المخالف من مميزات هو روح السلوك الديمقراطى ، والوقاية من نوازع التعصب للرأى الواحد ومن ثم فهو عامل فى بناء التوافق الاجتماعى القائم على الاقتناع والتراضى لا على القهر والاستبداد

بالرأى . وهذا من ملامح العناصر الأخلاقية التى تنميها الثقافة العلمية فى فلت الفرد . ومن ثم فى السلوك الاجتماعى للجماعة .

العلم والثقافة والتنمية :

٨ ـ يقال أننا نعيش فى عصر العلم والقصد هو أن المجتمعات تعتمد اعتمادا متزايدا على العلم وتطبيقاته فى مقابلة التنمية الشاملة ، أى تنمية الموارد الزراعية والصناعية والتجارية وتطوير الخدمات الاجتماعية ودعم البناء الاقتصادى للمجتمع وشرط الافادة من امكانيات العلم فى التنمية الاقتصادية والترقى الاجتماعى أن يكون المجتمع بعناصره جميعا (الحكومة — الأجهزة المؤسسات السياسية — الجمهور) . حفيا بالعلم مقبلا عليه وموقنا بدوره البارز فى التنمية .

ان توثق الصلة بين العلم وبين وسائل الانتاج وأدواته (التكنولوجيا) من مظاهر التحول المعاصرة ، ذلك لأن التكنولوجيا نشأت مستقلة عن العلم وسعيه المنظم وطوعها الانسان بالتجربة قبل أن يدرك قواعدها العلمية . عرف الانسان تكنولوجيا التعدين (التعرف على الخامات — وسائل استخلاص الحديد والنحاس والذهب من خاماتها) . قبل أن يحيط بالمعارف العلمية التى تستند اليها عمليات البحث والتنقيب والاستخلاص . كذلك عرف الانسان الفلاحة وتربية الحيوان قبل أن يلم بالمعارف العلمية المتصلة بدوره حياة الكائن الحى وعلوم الوراثة وغيرها ولكن الوضع تحول إلى توثيق الصلة بين العلم والتكنولوجيا ، أى بين العلم ووسائل الانتاج ، فالعلم يفتح الطريق أمام التطور التكنولوجى ، والتكنولوجيا المتطورة تتيح للعلم تقنيات ووسائل تزيد من قدرته على ارتياد مجالات أوسع . الصلة الوثيقة بين العلم والتكنولوجيا تتزايد ويتزايد أثرها فى خطى التنمية إذا كان المجتمع بعناصره جميعا حفيا بالعلم عارفا بدوره .

وقد ظهرت للعلم — والمنهج العلمى على وجه الخصوص — وظائف جديدة فى المجتمعات المتقدمة ، هى خدمة ادارة شئون الدولة . تتضح هذه الوظيفة عند وضع خطط التنمية على أسس الحسابات العلمية الموضوعية ، وتتضح فى استخدام التقنيات العلمية فى ادارة أعمال التنمية (الزراعة — الصناعة — البنوك . . الخ) وفى أعمال الادارة الحكومية (بنوك المعلومات والبيانات) . والافادة من الامكانات العلمية فى ترشيد ادارة المجتمع (ادارة مشروعات التنمية — ادارة أجهزة الحكومة . . الخ) تعظم ان كان المجتمع بعناصره جميعا حفيا بالعلم عارفا بدوره .

٩ ـ فى الماضى وفى الحاضر أتاحت الظروف فرص الاختيار بين العلم واللا علم ، أى بين التقدم والتخلف ، ذلك لأن ضغوط العلاقة بين الجماعة والموارد الطبعية والتنمية أتاحت فرص البقاء واستمرار الحياة فى ظل التخلف العلمى والتكنولوجى وخريطة العالم اليوم تبرز التفاوت فيما بين الجماعات البشرية . أما فى المستقبل القريب فلن يتاح البقاء للمتخلفين . العلم سبيل البقاء واللاعلم سبيل الدمار ذلك لأن العلم وتطبيقاته هو السبيل الوحيدة لتحقيق التنمية المتواصلة التى تتيح الموارد ومتطلبات الحياة للأجيال المتوالية فى المجتمع والخيار بين العلم واللا علم لن يكون متاحا فى القرن الحادى والعشرين ، والتزرع بالأفكار السلفية لرفض العلم والحديث عن الذاتية الثقافية كسبب للنفور من استيعاب العلم والاعتماد على تطبيقاته فى تنمية المجتمع وتوجيه تطبيقاته إلى كل ما هو خير واصلاح للمجتمع ، طريق للبوار .

اختيار العلم ليس بالكلام الحسن ، ولكنه بالعمل والقبول الاجتماعى المخلص . ونقصد بالقبول الاجتماعى أن تتسع دائرة الاقتناع بأهمية العلم وجدواه بين عناصر المجتمع جميعا من ادارة الحكومة العليا إلى الناس فرادى . ومن ثم يصبح من الواجب العمل على اشاعة الثقافة العلمية والمنهج العلمى فى مؤسسات المجتمع جميعا سواء فى ذلك المؤسسات التشريعية والتنفيذية والمؤسسات الأهلية والتنظيمات الجماهيرية .

١٠ ـ التنمية المتواصلة تحتاج إلى الاسهام الايجابى والمشاركة الناهضة للأفراد . ولا يكون ذلك إلا بالقبول والاقتناع بالأسباب والدواعى والجدوى للجهد المطلوب . نلمس فى الحياة اليومية أن النجاح فى مكافحة البلهارسيا يحتاج إلى المشاركة الفاعلة بين الأجهزة الحكومية والمنظمات الجماهيرية والأفراد ، ولا يكون ذلك الا فى اطار التثقيف العلمى الذى يحفز إلى هذا التكامل . مثل هذا يقال عن مكافحة أمراض الأطفال كالجفاف وغيره .

مجتمعات الدول الفقيرة (تسمى المتخلفة وتسمى النامية) تواجه قضية فائقة الخطر وهى الزيادة السكانية الرهيبة التى تذهب بجدوى التنمية ويأثر جهود الترقى الاجتماعى . وليس من سبيل إلى تجاوز تلك العقبة التى تفصل بين المجتمعات النامية وبين ما تصبو اليه من تقدم ولحاق بركب المجتمعات الناهضة المتقدمة الا بخفض معدلات النمو السكانى خفضا معنويا . يلزم لهذا الأمر أن تشيع المعارف والثقافة السكانية فى المجتمع بسائر مكوناته الحكومية والأهلية . القرار فى هذا يكون للقيادة السياسية للمجتمع ليصبح التخطيط السكانى عنصرا من عناصر السياسة العامة للمجتمع ، يضع الحدود ويحدد الأهداف التى يعمل المجتمع على تحقيقها . والقرار يكون للقيادة الحكومية الادارية لترجمة الأهداف إلى برامج عمل وتوفير الامكانات والظروف التى تعين على تنفيذ البرامج ومتابعتها . والقرار يكون للقيادة التنفيذية على المستوى الميدانى بما يهىء للظروف للعمل التنفيذى الناجح ونجاح العمل التنفيذى يعتمد على جناحين : الكفاءة الفنية للقائمين على التنفيذ واقبالهم المتحمس لهذا التنفيذ . والقرار يكون فى آخر الأمر للأسرة التى هى هدف العمل ووسيلته . والنجاح فى كل من هذه الدرجات يعتمد على الوعى العلمى والادراك الكامل لعناصر

القضية ودواعيها وأهميتها والمعرفة الدقيقة بالأدوات والتكنولوجيات التى يستعان بها فى تنفيذ البرامج العلاجية . ولو لم تكتمل حلقات الوعى والاقبال الراشد لتعرض العمل إلى القصور .

١١ — يختلف مضمون الثقافة العلمية فى المسألة الواحدة فيما بين عناصر المجتمع فهو فى مراتب التنفيذ الميدانى أقرب إلى التدريب المهنى وهو فى مراتب اتخاذ القرار السياسى أقرب إلى الادراك الفلسفى للموضوع والالمام بتفاعلاته الاجتماعية والاقتصادية والعلمية فغرض استخدام المبيدات فى مكافحة الآفات الزراعية على الفلاح أو المرشد الزراعى العامل فى الحقل يقتضى التدريب على استخدام أدوات الرش بما لا يضر بالصحة ، ونوع المبيد المناسب للآفة ، والتركيز المناسب وعدد مرات الرش وموعد الرش من اليوم . . . الخ . أما عرض القضية على الوزير المسئول فيقتضى تقديم البيانات العلمية عن المادة وأثرها فى مكافحة الآفة المعنية وما لعل لها من أثر على الكائنات الأخرى ، والمقارنة بين المادة وبين بدائلها من ناحية الأثر الحقلى فى المكافحة ومن ناحية التكاليف وظروف الحصول عليها بالكميات المناسبة إلى غير ذلك من البيانات التى تتيح للوزير المسئول أن يتخذ قراره بالنسبة للمبيد .

مثل هذا يقال بالنسبة لسائر القرارات المتصلة بعناصر الانتاج والتنمية جميعا . ومنه يظهر أن سلسلة المجتمع بسائر عناصرها وتدرجها تعتمد فى اتخاذ القرار وفى الاسهام فى تنفيذه على المعارف العلمية والتكنولوجية وعلى القبول العقلى والنفسى لمضمون هذه المعارف فى تكامل عناصرها ، ومن هنا تكون أهمية الثقافة العلمية فى خدمة التنمية وترشيد خطاها وتحقيق النجاح لبرامجها .

ومن ذلك تظهر الحاجة المتصلة إلى استيعاب المعارف العلمية ، وتظهر فكرة التعليم المتواصل التى تظل به نوافذ الفرد فى كل موقع مفتوحة لتلقى المعارف وتظل به نوافذ العقول جميعا مفتوحة لقبول المضامين المتطورة لهذه المعارف وإلى قبول الانضباط الذى يجعل العلم أساس اتخاذ القرار . وهذا هو الباب إلى المعاصرة ولحاق المتخلفين بركب المتقدمين .

١٢ — فى كل مجتمع مدارس ومعاهد لتعليم الأفراد وتأهيلهم فى فترة من فترات العمر ولكن المجتمع فى حاجة إلى أن يتيح التعليم المتصل لأفراده جميعا مدى الحياة العاملة . ومن ثم يكون دور مؤسسات التعليم غير التقليدية ، وعلى كل مجتمع أن يبتكر الوسائل المناسبة لتحقيق هذا الهدف الهام . لأجهزة الاعلام دور ، وللمنظمات الجماهيرية والشعبية والجمعيات الأهلية — الخ) دور . تعنى الدول المتقدمة باتاحة فرص الالمام بعناصر التقدم العلمى والتكنولوجى — بمفهومه العام — لقادة العمل السياسى والادارى على وجه الخصوص . من ذلك انشاء المنتجعات الثقافية التى تعقد فيها حلقات النقاش التى يشارك فيها القادة والخبراء الأخصائيون .

العلم ومستقبل التنمية فى مصر

١٣ — لعلنا نوجز توصيف المعضلة المصرية بأنها خلل بين انتاجية متدنية للفرد وتزايد متعاظم لمعدلات الاستهلاك . هذا الخلل يتسبب فى الفجوة المالية فى ميزان المدفوعات وفى عجز الموازنة العامة وفى تراكم الدين العام وليس من سبيل إلى الاصلاح الاقتصادى الا بالعمل على تضييق الفجوة بين الانتاج والاستهلاك وذلك بالحفز إلى زيادة معدلات الانتاج والسعى إلى ترشيد الاستهلاك أى العمل على استعادة التوازن الاقتصادى وعلى صيانة ذلك التوازن .

١٤ — الصعوبات التى تواجهها التنمية فى الوقت الحالى ترجع إلى مجموعة من الأسباب التى اكتنفت التاريخ الحديث مثل الحروب المتوالية ونفقاتها مما تسبب فى القصور فى تطوير مكونات البنية الأساسية ، وتجديد المصانع التى انقضى عمرها الافتراضى وهى أسباب تعتبر من علامات الماضى وترجع كذلك إلى مجموعة من الأسباب الباقية والتى تحتاج إلى مواجهة حاسمة ، ونوجز الاشارة اليها فيما يلى :

(أ) لم يتطور التعليم — بمفهومه العام — إلى عملية بناء الثروة البشرية القادرة على الاسهام الايجابى فى الانتاج وفى الابتكار وفى خدمة التنمية .

(ب) الثروات الزراعية محدودة بالأراضى الضيقة وموارد المياه المحدودة ، ونصيب الفرد من الأرض الزراعية لا يتجاوز ١٤٪ من الفدان وهى حصة لا تكفى لمقابلة الحاجات الأساسية للفرد .

(ج) الانفجار السكانى الذى وصل إلى قرابة ١,٣ مليون نسمة فى كل عام .

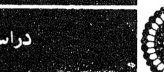
(د) تطلع السكان — مع تزايد أعدادهم — إلى معدلات استهلاك عالية ، وهو تطلع يبدو طبيعيا فى ظل ساحات الاعلام المفتوحة على أنماط الحياة فى الدول الصناعية الغنية .

(هـ) قصور آليات تخطيط التنمية ومتابعة برامجها ، وقصور آليات الضبط الاجتماعى وقصور قطاعات من أجهزة التطوير العلمى وأدواته .

١٥ — ليس من سبيل إلى تجاوز هذه المصاعب جميعا الا بالرجوع إلى العلم ليكون أساس سياسة التنمية وادارتها ومن قبل سياسة المجتمع وادارته .

ونحن إذ نقبل على القرن الحادى والعشرين ، إنما نقبل على عالم يزخر بالمتغيرات المتوقعة والمتغيرات غير المتوقعة . ولكن الأمر الذى يبدو واضحا هو أن المستقبل لن يرحم القاعدين ولن يلتفت إلى المعتمدين على العون الخارجى .

ومن هنا تبرز الأهمية الخاصة ، التى تبلغ درجة الفصل بين البقاء والفناء لاستيعاب العلم كدليل للعمل لوطنى وكوسيلة للعمل التنموى . وتبرز الأهمية الخاصة لاستيعاب العلم فى كيان أفراد المجتمع جميعا ليصبح العلم من قواعد الفكر والسلوك والأداء . هذه الأهمية الخاصة تحدد مدى أهمية الثقافة العلمية وقدر الجهد الوطنى الذى ينبغى أن يصرف اليها ◆

العلم والتكنولوجيا في التنمية

د . محمد عبد الهادى

١٠ ● القاهرة ● العدد ١١١ ● جمادى الأولى ١٤١١ هـ ● ١٥ ديسمبر ١٩٩٠ م ●

١ـ مقدمة

لا شك أن موضوع « **نحو رؤية مصرية لاهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية** » له أهمية خاصة ونحن على أبواب حقبة جديدة من تاريخ البشرية ـ تشهد ثورة كبيرة فى العلم والمعرفة وفى إرتياد آفاق جديدة فى مختلف نواحى الحياة ـ لها انعكاساتها الخطيرة على أسلوب حياة البشر وعلى الفكر والثقافة الانسانية ـ مما يدعونا ولا شك الى وقفة موضوعية نتمعن فيها فيما يحدث حولنا وفيها نحن مقدمون عليه ونتبين فيها مسالك الدروب المتاحة والتى علينا أن نسلكها .

ولعل إهتماماتى بموضوع العلم والمشتغلون به فى عالمنا اليوم ـ وهموم وطموحات العلماء فى مجتمعنا المصرى (ومجتمعاتنا فى الدول النامية بوجه عام) تجعلنى أركز بحثى فى هذا المقام حيث أتاحت لى الحياة أن أعايش جيدا ومباشرة كلا من المباهج والمحن التى تصاحب مهنة البحث العلمى فى مجتمعنا . ونحن بذلك لسنا بعيدين عن موضوع هذه الندوة ـ فهناك العديد من العوامل المتفاعلة بين المشتغلين بالبحث العلمى والجمهور على اطلاقه ، ومن بين هذه العوامل ولا شك المستوى العام للثقافة العلمية بين الناس وحجم الجهود التى يبذلها العلماء أنفسهم لتعريف الجمهور بأعمالهم ، والثمار التكنولوجية للجهود العلمية التى تمس بصورة مباشرة الحياة اليومية للجماهير .

وفى المجتمعات الصناعية أصبحت التكنولوجيا جزء من طريقة الحياة فيها ومقبولة لديها دون تفكير او مبالاة . وحتى عندما نتحدث عن العلم فان المجتمعات فى الدول الصناعية الكبرى أصبح لديها تفهما أعمق من الجمهور الذى يتصل بالعلم عن طريق التكنولوجيا للتغير السريع والكبير

وغير المرتقب الذى تحدثه النتائج النهائية لانشطة البحث ـ وذلك على عكس مجتمعات الدول النامية عموما والتى تصدمها هذه التطورات كنتيجة طبيعية للحلقة المفقودة بين العلماء والجمهور وبذلك يتردد المجتمع فى مساندة مالا يملك بشأنه معلومات كافية ، أو مالا يقدر على فهمه ولذلك يفشل فى ادراك الصلة الوثيقة بين البحث العلمى ومشكلاته اليومية ، ومما يتطلب إجراء حوار جاد ومستنير ومستمر بين كل الاطراف المعنية ـ **ولعل هذه الحلقة التى تنظمها « الشعبة القومية لليونسكو » « ومؤسسة فردريش آيبرت » هى خطوة جادة وهامة فى هذا المضمار .**

فاذا أخذنا فى الاعتبار مفهوم التنمية فى أى مجتمع كعملية شاملة ومتكاملة لا تقبل التجزئة ـ فاننا لابد وأن نجد أن هناك إرتباطا وثيقاً بين ذلك وثقافة هذا المجتمع بوجه عام ـ **ولا نستطيع ان نقول أن هناك ثقافة علمية وثقافة لا علمية ـ فان مفهوم الثقافتين** قد انتهى فى الستينات وتأكد فى السبعينات فى ظل الثورة الشاملة التى أحدثها التقدم العلمى والتطور التكنولوجى على حياة البشر .

٢ ـ مفهوم الثقافتين :

فى ظل هذه التطورات السريعة والمتلاحقة أصبح مفهوم « الثقافة » ـ الثقافة العلمية والثقافة غير العلمية او الانسانية (الذى يميز التباعد بين العلماء وغير العلماء من الجمهور) أمر مبالغ فيه من حيث مداه وأهميته .

كما أنه لا يجب أن يغيب عنا ان مفهوم « الثقافتين » بكل انعكاساته من الشك او العداء بين العلماء وعامة الجمهور ـ قد وجد فى ظل ظروف تاريخية واجتماعية معينة ولا يجب أن ينظر اليه على أنه ظاهرة شاملة للعلاقة بين العلم والمجتمع فى كل الاحوال ـ بل يجب ان يوضع فى اطاره السليم من الناحية التاريخية بأنه كان يمثل دعوة الى رد « الاعتبار الاجتماعى » للباحث العلمى فى ظروف ثقافية واجتماعية وتاريخية محددة . وعلى سبيل المثال فانه فى جميع انحاء العالم نجد علماء على جانب كبير من الانسانية والحساسية المرهفة للقوى والحس الروحى وكانوا قادرين على حفظ الروابط بين الاوساط العلمية والاوساط الثقافية ، أو بين العلم والمجتمع ككل .

ومن المحتمل أن يكون مفهوم « الثقافتين » بمليتج عنمن عواقب سيئة على المستويين الفكرى والثقافى لأى مجتمع وما يمثله من تباعد بين العلماء وغير العلماء ـ يرجع الى حقبة من التاريخ الانسانى أخفق فيها العلماء والباحثون عامة فى الاتصال بالجمهور بشأن أنشطتهم ـ وربما كانت السرية المضروبة حول مشروعات البحوث العسكرية التى أدت الى نقص مزمن فى فهم الجمهور ، ونقص فى التغذية الارتدادية من الجمهور أحد الأسباب الهامة لتعطيل الاتصال بين الطرفين . ولكن فى مثل مجتمعنا المصرى وفى كثير من البيئات الوطنية الاخرى ، مازال على الأوساط المحلية للباحثين العلميين أن يحققوا مستوى أفضل من التأثير العام ، ذلك لانه فقط عندما يصبح هناك إعتراف عام بأن لعملهم تأثير على مجريات الشئون العامة ، وأنه يسهم بدرجة كبيرة فى تلبية أهم الاحتياجات الاساسية والاستراتيجية للدولة ، فانه يكون مدعاة لان تصبح منزلتهم مناط اهتمام الجميع ـ كما انه ـ وعلى المستوى غير المادى ـ يجب ان يكون هناك ارتباط بتيار الوعى العالمى الآخذ فى الحدوث الان ـ من ان العلم والتكنولوجيا يقدمان اضافات واضحة للارادة الاجتماعية والسياسية للمجتمعات المختلفة للتحكم فى اقدارها وتوفير وسائل القوة اللازمة لتحقيق ذلك وامداد المجتمعات باختيارات واسعة النطاق لما يمكن أن يكون عليه مصير البشر فى هذه المجتمعات .

كما أننا لسنا بحاجة هنا الى التأكيد على القاعدة المستقرة تاريخيا بأن العلم والتكنولوجيا لا يصبحان قوة من اجل تغيير أى مجتمع الا عند ارتباطهما عضويا مع مجمل الموارد الثقافية فى هذا المجتمع بحيث تؤدى لان يكونا موردا لبناء مستقبل جديد له ، ففى المقام الاول تعبر الجهود العلمية والتكنولوجية ـ فى اسمى اشكالها عن الجانب البناء والخلاق لعقل الانسان وروحه ، وأى حضارة أو ثقافة تتجاهل هذا لا يمكن اعتبارها كاملة او شاملة .

٣ ـ البحث العلمى والتنمية :

الثروة القومية ليست ظاهرة تقاس فقط ببعض المقاييس المجردة مثل الناتج القومى الاجمالى للفرد الواحد او بمجرد مقارنة القيم النسبية للاوراق النقدية ، ولكنها مفهوم اكثر دقة وعمقا من ذلك ، ويعكس نوعية وتنوع البيئة والسلع والخدمات المتوافرة لكل فرد فى أى مجتمع ، كما يعكس ايضا عوامل القوة وتوفير الأمن القومى لمثل هذا المجتمع ، فالدولة التى تتاح فيها حرية الحصول على خدمات الاتصالات والرعاية الصحية والتعليم والنقل لجميع المواطنين والتى تتوفر لها عوامل القوة للدفاع عن نفسها وفرض ارادتها السياسية فى المجتمع الدولى وحماية امنها القومى ، يمكن أن تعتبر بالتالى اكثر ثراء من دولة اخرى ليس لديها ـ مثلا ـ الا مناجم كثيرة للذهب او النحاس أو آبار البترول . ومن هنا فأنه لا مناص من الاعتراف بأن البحث العلمى يشكل عنصرا اصليا فى تكوين الثروة والتنمية الاصيلة لاى مجتمع ، لانه يجلب زيادة فى انتاجية العمل ورأس المال مما يؤدى فى الوقت نفسه الى تنوع السلع والخدمات المتاحة ذات النوعية العالية ، وبالتالى فأن البحث العلمى يجب ان يعامل على انه نشاط ذو اهمية بالغة فى تكوين الثروة القومية .

فإلى اى مدى يصل سلوك مجتمع دولة نامية مثل بلدنا ، والممارسات الحكومية بشأن الاعتراف بمشروعية هذا الوضع للبحث العلمى بأن يعامل على أنه نشاط ذو أهمية بالغة فى تكوين الثروة القومية ؟ ؟ للأجابة على هذا السؤال ـ فان الحقيقة المؤلمة هى أن البحث العلمى وما شهده المجتمع العلمى فى السنوات الاخيرة من تطورات فى مصر ـ وبالرغم من الشعارات المرفوعة بعكس ذلك ـ كثيراً ما ينظر إليه فى ظل تقلب المزاج العام والتغيرات الوزارية المتلاحقة والممارسات الاقتصادية ،بأنه مهنة ممتعة ولا شك لمن يمارسونها ولكنها مع ذلك ترف مغالى فيه ـ لأنه يمتص من الثروة اكثر مما يولد ، ولسوء الحظ فأن ذلك الفكر ينعكس احيانا ايضاً على صانعى القرار السياسى والمسئولين .

ولكن فى مقابل ذلك لا يجب ان ننسى قول « جيبسون » . . . . « اذا كنت ترى ان البحوث الطبية مثلا شيء مكلف ، فجرب المرض » . . . **وللحقيقة فأننا عندما** نحسب مقدار التكاليف الفعلية **لتوفير الرعاية الصحية لمجتمع صناعى متقدم مثل** الولايات المتحدة نجد أن استعمال امصال

فى صنع السياسة والتخطيط فى كافة المجالات .

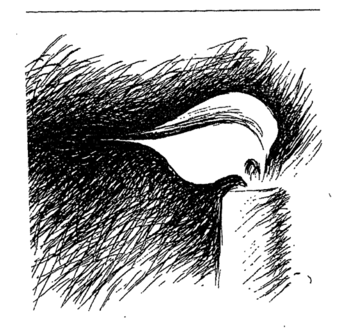
٤ ـ العلم كظاهرة ثقافية :

فى عصرنا الراهن فأنه لا يجب أن نغفل عن الطبيعة الاجتماعية للعلم كما أنه اصبح من المتعذر أن ننظر الى العلم « كظاهرة » يمكن دراستها خارج اطار علاقته بالمجتمع ، اى خارج اطار خصائصه ووظائفه الاجتماعية ، وانطلاقا من ذلك فأن العلاقة بين العلم والثقافة تكتسب مغزى اشد عمقا ـ فالعلم يؤدى وظيفة ثقافية أساسية عندما يتجه الى الانسان ، وعندما تصبح المعرفة التى يتوصل اليها عاملا مؤثرا فى العالم الانسانى . وبعبارة أخرى فأن الجذور الاجتماعية للمعرفة العلمية تستمد اصولها فى خاتمة المطاف من الممارسة العملية للانسان الاجتماعى ، ويمكن القول فى هذه الحالة بأن العلم يولد فى احضان ثقافة معينة وبمساعدة قواعد وضوابط ومعايير تنتمى لهذه الثقافة والتى تستوجب تناولها تاريخيا .

وليس كل ثقافة تستطيع أن تنتج علماً ، فما أكثر الثقافات الانسانية التى سجلها التاريخ الانسانى ولم تكن لها أى علاقة بالعلم أو لم تتمخض عن معرفة سابقة على العلم أو وقفت تماما خارج نطاق العلم ، وكان الناس فى ظل هذه الثقافات يسترشدون بأنواع تجريبية من المعرفة وبالوعى النابع من ممارستهم لحياتهم اليومية ، ولكن عموما فأن المعرفة العلمية لا تتولد الا بين اناس توفر لهم قدر من الثقافة ، وهى تظهر وتتطور استنادا الى قاعدة ثقافية مقابلة والى قدر من الحرية الفكرية .

ولكن اذا كان العلم يظهر فى إطار ثقافة معينة ، الا أنه يمكن أن يدخل فى نزاع مع هذه الثقافة ، ويمكن أن نعتبر مصير « سقراط » مثلا ، تجسيداً مأساويا للتناقض بين الفكر الفلسفى والنظرى من جانب والوعى النابع من الممارسة العلمية اليومية من الجانب الآخر ، مع وضع الظروف المحددة القائمة فى أثينا فى ذلك الوقت فى الاعتبار .

واستخدام العلم فى وظيفته فى ظل نظامنا الاجتماعى فى مصر ، وعلى ضوء الدراسة



ولسنا هنا فى حاجة الى مزيد من التأكد أيضا على أن الحرية الفكرية هى العنصر الأساسى « للروح العلمية » وبدونها فانه لا يحدث التقدم ، وهى حقيقة ثابتة عبر التاريخ الانسانى ، فقد مر زمان ظل فيه الناس يعتقدون بأن الشمس تموت عند الغروب وتدفن ثم تبعث حية مرة أخرى مع إشراقة الصباح ، غير أنه قيل أن يتمكن أى مجتمع من التفكير فى مشروع للوصول الى القمر والمريخ وكواكب المجموعة الشمسية الاخرى فمن الضرورى لـه أن يسمح لأعضائه بالتشكك فى هذه المعتقدات التقليدية ونبذها واخضاع النظريات البديلة لاختبار الملاحظة والتجربة ، الى أن أمكن لحرية الفكر أن تكتسب الشرعية ، اذ بدونها كان يمكن أن تكون فكرة الوصول الى هذه الكواكب وما توصل اليه العلماء فى عصر الفضاء من اكتشافات ، أمورا « غير معقولة » وغير قابلة للتصور .

وفى عالمنا المعاصر اليوم فأنه من الصعب أن نجد أى جانب من جوانب النشاط الانسانى لم ينفذ اليها العلم والتكنولوجيا مما يؤكد على أن البحث العلمى لا يعزز فقط الحرية الفكرية بصفة عامة فحسب ، ولكنه يثرى الثقافة بأوسع معانيها أيضا .

وفى السنوات القادمة فأن العلماء والباحثين سيحققون تأثيرا ملحوظا ومتزايداً

« سولك » « وسابين » ضد شلل الأطفال يوفر ما يزيد على الميزانية الكلية لجميع المراكز البحثية للصحة باسرها فى الولايات المتحدة .

وهناك شواهد وأمثلة موثقة توضح أن البحث العلمى نشاط له فاعلية كبيرة بالنسبة لتكاليفه ، بمعنى انه بالرغم من قلة العائد النقدى المباشر للمستثمر فى مجالات البحوث ، فان انتشار الفوائد التى لا تقدر بثمن بين المستهلكين تجعله عظيم النفع بالنسبة للمجتمع ككل ، علاوة على أن المؤسسات الصناعية والتجارية التى تستثمر بقوة وباستمرار فى مجال البحث والتطوير العلميين هى التى تصبح اكثر نجاحا على المدى الطويل ، وفى كل الدول المتقدمة صناعيا فأن التطوير للمنتجات وتغييرها يعد شيئا أساسيا اذا كان لها أن تظل قادرة على المنافسة ومستجيبة لاحتياجات المجتمع ومتطلباته . ويتضمن الاستثمار الناجح لاى دولة فى مجال البحث العلمى مزج الخليط الصحيح لموارد منفصلة تماما ، وجعل هذا الخليط فى حالة تفاعل ديناميكى ، وتشمل هذه الموارد : المال ، والعاملين فى مجال البحث العلمى ، والاجهزة والمعدات المتنوعة ، والمعلومات الملائمة ، وبالطبع تحديد روابط ذلك كله فى ضوء اهداف محددة بوضوح .

التاريخية للحضارات التى مرت بها بلادنا مرورا بمصر الفرعونية والثقافة الاغريقية والاسلامية والعربية وبفترات اخرى من تاريخنا الحديث ، لابد وأن يتحدد وفقا للاحتياجات والمصالح والاهداف الجوهرية للتنمية الاجتماعية والاقتصادية للدولة ، وما يتطلبه ذلك من أهمية رفع المستوى الثقافى والتقنى للطبقة العاملة والفلاحين بما فى ذلك من نشر المعرفة العلمية فى المجتمع واستخدامها فى النشاط العلمى للحياة اليومية للجماهير، اى استخدام العلم فى الثقافة والتكنولوجيا على أوسع نطاق اذا أردنا أن نغير طبيعة النشاط وتطوير الفرد على النحو الذى يمكن المجتمع من التصدى لمهمة التنمية بمفهومها الشامل .

وهكذا فالاستخدام الشامل للعلم فى وظيفته الثقافية أمر لا غنى عنه بالنسبة لمجتمعنا ، أو لأى مجتمع فى دولة نامية ، يسعى الى إنجاز الطفرة من عالم الضرورة الى عالم الحرية . ويتطلب لذلك بالضرورة أن يتم ربط الانسان المصرى بمجتمعه والانتماء اليه وخلق الوعى لديه حول قضايا ومشكلات تنمية هذا المجتمع وتزويده بالمعارف والمهارات الملائمة للواقع الذى يعيش فيه واحتاجات هذا الواقع .

٥ ـ ضرورة الترابط والتكامل بين جميع العناصر اللازمة لاحداث التنمية :

ان حديثنا عن التقدم العلمى والتكنولوجى وارتباطه بالتنميه فى أى مجتمع لا يمكن أن ينظر اليه على أنه عنصر منفصل عن كافة العناصر الاخرى العاملة على احداث التطور المنشود لهذا المجتمع ـ بل أنه ـ وخاصة فى عصرنا الحديث الذى تعقدت وتشابكت فيه هذه العناصر وأصبح تأثيرها جماعيا وتبادليا واضحا كل الوضوح فأن الأمر يستوجب النظرة الشمولية لجميع العناصر حتى يمكن أن يحدث العطاء والارتقاء العلمى والتكنولوجى اثره المطلوب فى تقدم المجتمع وفى احداث التنمية الشاملة .

وأستعير هنا من محاضرة قيمة لاستاذنا الجليل الدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن فى « ندوة تهيئة الانسان العربى للعطاء العلمى » بمركز دراسات الوحدة العربية عام ١٩٨٥ ـ تشبيهه لتكامل هذه العناصر وترابطها بأنه :

« ربما كان المفيد أن نشبه كيان المجتمع بجسم الانسان ، بمعنى أنه توجد عدة أجهزة ذات صفات ووظائف معينة ـ مثل الجهاز العصبى ، والجهاز الهضمى والجهاز التنفسى ـ وجهاز الحركة ، والجهاز الدورى ، وغيرها .

ولكن عمل تلك الاجهزة لا يتم على الوجه الاكمل الا باحداث تفاعل وتنسيق دقيق وتكامل فيما بينها ، وأن كيان الجسم كله لا يقتصر على وجود هذه الاجهزة مجتمعة بل يضاف اليه صفة (الحيوية) والبناء والابداع والادراك كفرد واحد وككيان ضمن إطار ثقافى وتاريخى متصل . كذلك المجتمع (الحى) فيه أجهزة علمية وتكنولوجية وتربوية واقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية ودينية واجتماعية واعلامية ـ وكل واحد من هذه الاجهزة له مكونات وأوصاف ووظائف ، ولكنه لا يعمل وحده ، بل لكل جهاز اتصالات وارتباطات بالاجهزة الاخرى واعتماد متبادل وتكامل معها . ومجموع الاجهزة لا يكون المجتمع دون اعتبار للاصول التاريخية والأهداف والمثل والمكانة الدولية والتوقعات المستقبلية لهذا المجتمع » .

« ويلاحظ أن دورة الجهاز العلمى وكذلك دورة الجهاز التكنولوجى لاتكمل عادة فى الدول النامية . فقد تفرز جامعاتنا أفضل العلماء الشبان ولكنهم لا يجدون المعدات والاجهزة اللازمة للبحوث ، واذا وجدت هذه لا توجد المدارس العلمية المتكاملة التى ينشط فيها الانتاج العلمى ، واذا وجد الانتاج العلمى لا توجد المجامع والنقد والنشر العلمى اللازم لتقييم هذا الانتاج ، وأخيرا اذا وجدت كل هذه المكونات لا نجد المال الكافى لتمويل النفقات العلمية المتزايدة فيتوقف تيار التقدم العلمى ، او يتبعثر العلماء الافراد ، كل منهم يلوذ فكريا بمدرسة علمية فى الخارج ويصبح وهو فى وطنه جسديا ملتحقا بجماعات علمية خارجية » .

ولعل أبلغ دليل على صحة هذا التحليل بأنه ليست ثمة مجموعات معينة من الأفراد فى أى مجتمع لديها قابلية فذة لتحقيق التقدم ، فهناك اعداد كبيرة من مواطنى الدول النامية (ومن بينها مصر) يعملون بنجاح وعلى مستوى ممتاز فى أرقى مؤسسات البحث العلمى والتطوير التكنولوجى فى جميع أنحاء العالم وفى المنظمات الدولية ، ومع ذلك وبالرغم من أن حضارات آسيا وشبه الجزيرة العربية وشمال أفريقيا وأمريكا اللاتينية قد اسهمت فيما مضى بالعناصر الاولى فى التقدم العلمى فى تاريخ حضارات العلم ، فأننا نجد فى الواقع أن التطورات العلمية الأساسية خلال القرون الماضية قد نبتت فى معظمها فى المجتمعات الأوربية .

وانه لما يتجاوز اطار هذه الورقة محاولة تحديد الأحداث التاريخية ، والمواقف القائمة على الثقافات ، والظروف والعوامل الأخرى التى شجعت على هذه النهضة العلمية والتكنولوجية التى اختصت بها مناطق جغرافية فى الأزمنة الحديثة نسبيا ، على الرغم مما تتسم به هذه المسألة من أهمية لا يتطرق الشك اليها .

وهذا يدعونا الى أن ندرس بعمق وبموضوعية عددا من العناصر المتشابكة التى تؤدى فى مجملها الى احداث وخلق الصورة العامة لدور العلم والتكنولوجيا فى التنمية الشاملة للمجتمع ـ ومن أهمها :

ــ دور نظام التعليم العام فى الاعداد العلمى والمهنى

ــ النظام التربوى والتربية المدرسية ازاء تعليم العلم والتكنولوجيا

ــ الوضع الاجتماعى للاسرة المصرية

ــ دور وسائل الاعلام فى تهيئة الانسان المصرى للعطاء العلمى والتطوير التكنولوجى

ــ الربط بين العطاء العلمى كابداع وكمعرفة تقدرها الدوائر الاكاديمية ، وبين التكنولوجيا كمقدرة فى الاكتساب والتطبيق فى مختلف مناشط الحركة الانمائية

ــ أساليب نقل التكنولوجيا وتكثيف الطلب عليها

ــ التنظيم القومى الأمثل لجهاز العلم والتكنولوجيا الملائم لظروف التجربة القومية ، ومستندا لتجارب الدول الاخرى ، والمتوائم مع المعطيات التاريخية والثقافية والاقتصادية للمجتمع والذى يلبى الاحتياجات والتوجهات الاساسية المستقبلية له .

وقد لا يكون فى مقدورنا أن نتناول كل هذه العناصر فى هذا البحث المحدود ، ولكننا سوف نتناول بشىء من الاستفاضة العنصر الاخير منها ـ **وهو ما يختص بالتنظيم القومى لجهاز البحث العلمى**

والتكنولوجيا فى الدولة نظراً لانه العنصر الفاعل فى نجاح المدخلات من جميع العناصر الاخرى ، ولما صاحب هذا التنظيم من تغيرات سريعة ومتلاحقة فى الثلاثين عاما الاخيرة وكان لها تأثيرها الملحوظ على الاستقرار المطلوب لهذا المرفق الحيوى .

٦ - التنظيم القومى للبحث العلمى فى مصر

أولا : قبل أن ندخل فى صورة ومراحل تطوير التنظيم القومى للبحث العلمى فى مصر - **فلا بد من أن نضع بعض الحقائق المتفق عليها وتتلخص فى الأتى :**

١ ــ أن طبيعة البحث العلمى والتطوير التكنولوجى ، تختلف عن الانشطة الاخرى فهو منتشر فى جميع وزارات ومرافق الدولة ، ويزاول فى مؤسسات متعددة تتنوع تبعياتها الادارية ، ويتعذر جمعها كلها تنظيميا داخل اطار وزارة أو هيئة واحدة ومن هنا فليس من الصالح القومى فصل بعض مؤسسات البحث العلمى عن اطارها التنفيذى - (كأن تفصل مثلا مؤسسات البحوث الزراعية عن وزارة الزراعة أو مؤسسات البحوث الطبية عن وزارة الصحة) . . . وهكذا وينطبق ذلك على مصر كما ينطبق على جميع بلاد العالم .

٢ ــ رغم هذا الانتشار وتعدد أجهزة البحث العلمى وتبعياتها - فهناك حاجة ماسة فى مصر (كما هو الحال فى جميع بلاد العالم) الى وجود تنظيم قومى على أعلى مستوى يشترك فى تكوينه جميع الوزارات والمؤسسات البحثية والعلمية وذلك لوضع السياسة القومية وتحديد الأولويات بالنسبة لجهود البحث العلمى على المستوى القومى وتقدير الموازنة والموارد التى يتطلبها تنفيذ هذه الخطة القومية وارتباط ذلك بخطة التنمية الشاملة للدولة واستراتيجيتها .

ومن ثم يصبح هذا التنظيم (أو المؤسسة) وما يتفرع عنه من تنظيمات وانشطة ممثلة لمجموع النشاط البحثى العلمى فى الدولة واداة للتنسيق والتعاون القومى .

وباختصار شديد فهناك ضرورة لوجود « مظلة قومية » للبحث العلمى تقوم بضبط الايقاع البحثى العلمى على المستوى القومى .

٣ ــ اذا أردنا لهذا التنظيم النجاح فى مهمته الخطيرة ، فمن الضرورى أن يرتبط بأعلى مستوى تنفيذى فى الدولة ، وأن يعطى له اكبر قدر من الاستقلالية والصلاحيات .

٤ ــ ضرورة أن يتبع هذا التنظيم (أو المؤسسة) عددا من مراكز البحوث المتفرغة (الى جانب تلك التى تتبع الوزارات والجامعات) لكى تكون بمثابة الجناح التنفيذى لبعض أنشطته الهامة - وأن يكون قادرا على قيادة التطور فى البحث العلمى والتكنولوجى السريع الخطى - وأن يستطيع مثل هذا التنظيم أن يتابع التطور العالمى الكبير فى التقدم العلمى والتكنولوجى وأن يترجم ذلك إلى انشاء مراكز علمية وتكنولوجية جديدة لمواكبة مثل هذا التطور العالمى وتحقيق الاستفادة منه بالقدر الذى يتوائم مع احتياجات الدولة وخطتها التنموية وطموحاتها المستقبلية .

ولقد كان ذلك هو هدف الدولة عندما كلفت مجموعة من كبار علماء مصر بدراسة التنظيمات القومية للبحث العلمى فى مختلف دول العالم - مع الاستفادة بالخبرة المكتسبة التى مرت بها تنظيمات البحث العلمى فى مصر منذ الثلاثينات - وبما يضمن تحقيق اهداف الدولة فى الاستفادة من جهود البحث العلمى فى اطار قومى ، وبما يوفر الاستقرار المنشود لهذا القطاع الهام . . .

فكانت صيغة انشاء « **أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا** » بالقرار رقم ٢٦١٧ لسنة ١٩٧١ ، لتكون المظلة القومية السابق الاشارة اليها ، وتبعت الاكاديمية عند انشائها لرئيس مجلس الوزراء ، كما ألغت الدولة وزارة البحث العلمى ونقلت أختصاصاتها للاكاديمية ، وتبع لرئيس الاكاديمية عدد من مراكز ومعاهد البحث العلمى المتفرغة ، كما خول رئيس الاكاديمية فى سلطات الوزير المختص بالنسبة لمراكز ومعاهد البحوث العلمية التابعة له .

الا أن هذا الوضع لم يستمر طويلا ، ففى عامى ١٩٨٨ ، ١٩٨٩ استصدر وزير الدولة للبحث العلمى عدة قرارات جمهورية باللوائح التنفيذية للمراكز والمعاهد العلمية التى كانت تابعة لرئيس الاكاديمية وتم فصل تبعية هذه المراكز والمعاهد من كيان الاكاديمية وتم اتباعها مباشرة لوزير الدولة للبحث العلمى - مما ترتب عليه اضعاف الأكاديمية الى حد العدم . ولعل الامر كان يكون منطقيا لو أنه نتج عن دراسة مستفيضة ومتعمقة للكيان والتنظيم القومى للبحث العلمى على مستوى الدولة وتعديل هذا الكيان بما يتوائم مع هذه التغيرات التى استحدثت ، ولكن للاسف شيئا من ذلك لم يتم .

ودون الدخول فى جدل فقهى أو قانونى لا طائل منه - فأن التعلل ببعض التفسيرات والتأويلات القانونية للاستناد اليها فى عدم مشروعية اتباع المراكز والمعاهد العلمية البحثية التى كانت تابعة لرئيس الاكاديمية ، والتى إستمرت لأكثر من سبعة عشرة عاما - فقد كان من الممكن حتى لو وجدت هذه المشكلات القانونية ان يتم حلها فى أطار الشرعية والقانون أيضاً بما يحفظ للأكاديمية كيانها وللتنظيم القومى للبحث العلمى استقراره وثباته واستمراره ودعمه بما يحقق أهداف التنمية الشاملة للدولة ، وعلى آية حال فأن الموضوع أخطر بكثير من أن يتحول الى جدل عقيم حول حدود المسئولية التنفيذية للوزير السياسى أمام مجلس الوزراء أو المجالس النيابية ، حيث أن القضية الأساسية هى الحفاظ على كيان التنظيم والمظلة القومية للبحث العلمى فى البلاد ، والا تأثرت أوضاع البحث العلمى التى استقرت نسبيا بعد انشاء الاكاديمية عام ١٩٧١ .

ولا شك أن المجتمع العلمى المصرى يتطلع الى اعادة النظر فى التنظيم القومى للبحث العلمى فى مصر بما يضمن أن يحقق العلم والتكنولوجيا مالها من دور خطير فى تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية للبلاد ، وذلك بتشكيل لجنة أو مجموعة عمل من كبار علماء مصر ، تتلخص مهمتها فى وضع قانون يعرض على مجلس الشعب بشأن التنظيم القومى للبحث العلمى والتكنولوجى (على غرار قانون تنظيم الجامعات والهيئات القضائية) - حتى لا يكون مجرد قرارات جمهورية يتم تغييرها حسب فكر واجتهاد كل وزير مختص بالبحث العلمى ورؤيته الشخصية لما يراه محققا لذاته - فى كل تشكيل وزارى جديد - وذلك شأن التنظيمات القومية الرفيعة المستوى للعديد من دول العالم المتقدمة والدول النامية التى استطاعت فى السنوات الاخيرة ان تحدث بالعلم والتكنولوجيا طفرة

كبيرة فى التنمية (على سبيل المثال : الهند وبعض دول جنوب غرب آسيا وأمريكا اللاتينية) .

ثانيا : التجارب التى مرت بها مصر فى التنظيم القومى للبحث العلمى ـ والتى أدت فى النهاية الى صيغة أنشاء أكاديمية البحث العلمى فى عام ١٩٧١ لتحقيق الاستقرار لهذا القطاع الهام .

كانت التغيرات السريعة والمتلاحقة ـ هى أهم سمة للتنظيم القومى للبحث العلمى فى خلال الاعوام الثلاثين الماضية ـ مما أثر سلباً على إستقرار مؤسسات البحث العلمى واستمرارية خططها ـ وربما كان ذلك لحداثة عهد البلاد بمثل هذه التنظيمات وخضوعها للرؤية الشخصية لأصحاب القرار دون دراسة متأنية وموضوعية الى أن تم التوصل لصيغة أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا عام ١٩٧١ كمظلة قومية للبحث العلمى والنشاط التكنولوجى ، وعلى أثر دراسة مستفيضة قام بها مجموعة من خيرة علماء مصر ، ولو أن الاوضاع عادت مرة أخرى الى عدم الاستقرار والتغيرات غير المدروسة فى السنوات الاخيرة ، مما يؤكد على أهمية اعادة النظر والدراسة الموضوعية من جانب المجتمع العلمى المصرى للتنظيم القومى للبحث العلمى فى البلاد وبالصورة التى نستفيد منها من تجاربنا السابقة ومن تجارب الدول الاخرى فى هذا المجال ، **وذلك أمر ضرورى بالنسبة لاخطر عنصر من عناصر استخدام العلم والتكنولوجيا فى إحداث الطفرة اللازمة للتنمية فى الدولة ، اذ بدون التنظيم القومى المناسب تتعثر وتتبعثر الجهود ولا يتم تجميع وتكامل الامكانات والموارد فى اطار قومى شامل ومتكامل .**

ولمصر تاريخ طويل ورائد فى المنطقة العربية والافريقية فى ادراك أهمية العلم والتكنولوجيا فى التنمية (برغم كل السلبيات التى صاحبت ذلك) فمنذ أكثر من ستين عاما نشأت فى مصر الجمعيات العلمية منذ عام ١٩٢٠ ، ثم نشأت الجمعيات العلمية ومدارسها البحثية منذ عام ١٩٢٦ ، ثم نشأت مراكز البحوث الوطنية ومحطات البحوث بوزارات الزراعة والصحة والرى خلال الفترة من سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٤٠ ، ثم المركز القومى للبحوث فى عام ١٩٥٦ ، ومؤسسة الطاقة الذرية سنة ١٩٥٦ (والتى كانت تابعة لمجلس الوزراء ثم لمنظومة البحث العلمى الوطنية متمثلة فى أكاديمية البحث العلمى حتى عام ١٩٧٤) والذى كان لاحد علماء مصر الاجلاء وهو الدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن الفضل فى رعاية انشاء هذه الهيئة عندما كان سكرتيرا عاما لمجلس الوزراء فى عام ١٩٥٦ . ولا ننسى فى هذا أن نذكر دور الرواد الاوائل الذين اقاموا هذه النهضة العلمية وحملوا على اكتافهم انشاء هذه التنظيمات ، مثل المرحوم الدكتور احمد زكى والمرحوم الدكتور مصطفى مشرفة والمرحوم الدكتور محمد كامل حسين والمرحوم الدكتور محمد مرسى أحمد ـ وبعد ذلك الأعلام كثيرون من جيل العمالقة ، مثل : الدكتور ابراهيم حلمى عبد الرحمن والدكتور مصطفى كمال طلبه والدكتور محمد عبد الفتاح القصاص والدكتور مصطفى كمال حلمى . . . . وغيرهم مما يجل الحصر عنهم .

وفى عام ١٩٥٣ صدر قانون بادماج مجلس فؤاد الأول الاهلى للبحوث والصحراء فى المجلس الدائم لتنمية الانتاج القومى ، ثم صدر فى عام ١٩٥٦ قانون بانشاء المجلس الاعلى للعلوم ثم صدر فى نفس العام قانون لاحق بانشاء المركز القومى للبحوث ، ثم صدر فى عام ١٩٦٣ قرار جمهورى بتنظيم وزارة البحث العلمى والغاء المجلس الاعلى للعلوم والمركز القومى للبحوث ـ ثم صدر قرار جمهورى سنة ١٩٦٤ بمسئولية وتنظيم وزارة البحث العلمى ، ثم صدر قرار جمهورى سنة ١٩٦٤ باعادة انشاء المركز القومى للبحوث ، ثم صدر قرار جمهورى لسنة ١٩٦٥ بالغاء وزارة البحث العلمى وانشاء المجلس الاعلى للبحث العلمى ، ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٦٧ باتباع المركز القومى للبحوث للقيادة العامة للقوات المسلحة ووضعه تحت اشراف وزير الدفاع ، ثم قرار جمهورى آخر بعد ذلك فى نفس العام باتباع المجلس الاعلى للبحث العلمى والمركز القومى للبحوث الى وزير التعليم العالى ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٦٨ باعادة وزارة البحث العلمى والغاء القرار السابق لسنة ١٩٦٥ بانشاء المجلس الاعلى للبحث العلمى ثم قرار جمهورى لسنة ١٩٧١ بالغاء وزارة البحث العلمى وانشاء أكاديمية البحث العلمى والتكنولوجيا وتنظيمها ثم قرار جمهورى لاحق فى نفس العام باتباع الاكاديمية مباشرة لرئيس مجلس الوزراء وأن يكون لرئيس الاكاديمية السلطات التى كانت مخولة لوزير البحث العلمى واتباع المراكز والمعاهد العلمية التى كانت تابعة لوزير البحث العلمى قبل انشاء الاكاديمية لرئيس الاكاديمية واعطاء الاكاديمية حق انشاء مراكز علمية جديدة لتواكب التطور العالمى وبما يتوائم مع احتياجات خدمة قضايا التنمية والانتاج فى الدولة .

ثم صدر قرار جمهورى فى عام ١٩٧٤ انتقلت بمقتضاه تبعية الاكاديمية من رئيس مجلس الوزراء الى وزير التعليم العالى ، واستمر الوضع كذلك حتى عام ١٩٧٦ حين صدر قرار جمهورى بانشاء وزارة الدولة للبحث العلمى والطاقة الذرية (مع استمرار وجود الاكاديمية ـ وتحدد فى هذا القرار اختصاص وزير الدولة للبحث العلمى فى حق حضور جلسات مجلس الاكاديمية وتمثيل الاكاديمية امام السلطة التنفيذية ممثلة فى مجلس الوزراء وفى المجالس النيابية (مع عدم الاخلال باستقلالية الاكاديمية أو اساس تنظيمها اوكيانها أوتبعية المراكز والمعاهد العلمية لرئيسها) .

ثم صدر فى هذه الفترة أيضا قرار بفصل « هيئة الطاقة الذرية » عن رئيس أكاديمية البحث العلمى واتباعها لوزير الكهرباء والطاقة ، ثم انبثقت عنها « هيئة المواد النووية » التى اتبعت ايضا لوزير الكهرباء والطاقة ثم الى وزير الصناعة ثم الى وزير الكهرباء والطاقة مرة اخرى ثم وزير الصناعة والثروة المعدنية ثم الى وزير البترول والثروة المعدنية ثم مؤخرا لوزير الكهرباء والطاقة مرة اخرى (**ولا شك ان هذه التغييرات السريعة والمتلاحقة تؤثر سلبا على استمرارية وكفائة واستقرار مثل هذه الهيئات البحثية والعلمية وتدل على عدم ثبات وشمولية التنظيم القومى للبحث العلمى فى البلاد .**

ثم صدرت عدة قرارات بعد ذلك متواكبة مع التشكيلات الوزارية المختلفة تولى فيها حافظة البحث العلمى سياسيا وزير التعليم العالى والبحث العلمى ثم نائب رئيس الوزراء للخدمات ووزير التعليم والبحث العلمى ـ ثم نائب رئيس الوزراء ووزير التعليم العالى والبحث

العلمي (كل ذلك مع استمرار وضع الاكاديمية بكيانها المستقل ودون المساس بكيانها او هيكلها التنظيمي) ومع استمرارية تبعية المراكز والمعاهد البحثية والعلمية لرئيس الاكاديمية ـ والتي اتاحت لها استقراراً في أوضاعها وخططها البحثية وعدم تأثيرها بالتعديلات الوزارية المتلاحقة التي حدثت في الفترات السابقة .

ثم حدث في خلال العامين الماضيين صدور عدة قرارات بفصل المراكز والمعاهد العلمية التي كانت تابعة لرئيس الاكاديمية واتباعها مباشرة لوزير الدولة للبحث العلمي ـ دون أن تتبصر بأنه اذا ما نزعنا من الاكاديمية هذه المراكز والمعاهد العلمية التابعة لها (أيا كانت المبررات والحجج) واذا ما حرمنا عليها انشاء اى مراكز جديدة للحاق بآفاق ومستقبليات العلم والتكنولوجيا الحديثة والمستخدمة والتي تخدم خطة التنمية والأهداف الاستراتيجية للدولة . . . فأننا نكون قد أفرغنا الاكاديمية من معناها ومحتواها ونسفنا الغرض الاساسي من أنشاء هذه المؤسسة القومية الرفيعة المستوى للعلم والتكنولوجيا الدولة .

ثالثا : التنظيم القومي للبحث العلمي في إسرائيل :

لقد كثر الحديث في الآونة الاخيرة عما أمكن لدولة مثل إسرائيل ان تحققه في مجال البحث العلمي والتطبيق التكنولوجي ـ وإمكانها تحقيق إرتقاء بمستوى البحث العلمي الأساسي والاستفادة من نتائجه في مجالات استراتيجية وتنموية هامة (في مجالات الدفاع والزراعة والاراضي القاحلة والاتصالات والفضاء الخارجي والخدمات الصحية ... الخ) ، ومشاركتها للولايات المتحدة في حرب النجوم واطلاقها للاقمار الصناعية الخاصة بالاستطلاع والاستشعار من البعد واستعدادها لاطلاق قمر صناعي للاتصالات) ولا شك أن العالم العربي زاخر بامكاناته العلمية من الافراد المؤهلين على أعلى مستوى علمي وتكنولوجي ، وفي وجود عدد كبير من مؤسسات ومراكز البحث العلمي (وخاصة في مصر) ، وكذلك توفر الامكانات المادية في الوطن العربي ككل .

وبالرغم من ذلك فمازالت دولة مثل **مصر تتعثر في استخدام وتوظيف إمكاناتها الهائلة في العلم والتكنولوجيا لخدمة الأهداف الاستراتيجية والتنموية للدولة . . . .**

مما يضعنا امام تساؤل خطير عن أسباب ذلك ؟

ولا شك أن أحد الأسباب الرئيسية لذلك هو ضعف (بل انعدام) التنظيم القومي للبحث العلمي في الدولة بالصورة الملائمة ـ وعدم توفير الاستقرار والاستمرارية للتنظيم القومي بما يتيح لمجموع الامكانات والانشطة العلمية والتكنولوجية في الدولة ان تأخذ دورها الفعال في أحداث الطفرة المطلوبة للمجتمع المصري في اطار قومي متكامل ومتناسق وشامل تتوزع فيه الادوار وتتحدد فيه المسئوليات على المستوى القومي .

فاذا نظرنا الى خريطة التنظيم القومي للبحث العلمي في اسرائيل (ودون الدخول تفصيلات هذا التنظيم) ، لوجدنا انه يحقق الأتي :

ـ وضع التنظيم القومي وارتباطه بأعلى مستويات السلطة التنفيذية في الدولة (متمثلة في مجلس الوزراء) .

ـ توفر التكامل والتنسيق والمتابعة وتحديد السياسة والاولويات القومية المطلوبة من البحث العلمي والتكنولوجيا على مستوى الوزراء المسئولين عن كل مايتعلق بأنشطة أو إستخدام العلم والتكنولوجيا في التنمية في إطار قومي شامل (اللجنة الوزارية للبحث العلمي من الوزاراء المعنيين) ـ ووزير البحث العلمي في هذه الحالة هو الأمين او المنسق لهذه اللجنة الوزارية .

ـ التخطيط المحكم لتوزيع الموارد وتوزيع المسئوليات وتوجيه الأبحاث العلمية وتحديد الامكانات التكنولوجية المتوفرة (او المطلوبة توفرها) في أطار قومي شامل ، يأخذ في الاعتبار السياسة والأولويات التي تتفق واستراتيجية الدولة واحتياجاتها التنموية .

ـ توزيع المهام والواجبات التنفيذية المطلوبة لتحقيق ذلك من مختلف المؤسسات والمراكز والمعاهد الوطنية ـ واستحداث الجديد منها الذي يتطلبه تنفيذ الخطة المتفق عليها قوميا وعقد الاتفاقات الدولية والثنائية مع الدول المتقدمة بصورة مدروسة ومنسقة ومتمشية مع تحقيق هذه الاهداف القومية للاستفادة من التطوير العالمي في مجالات العلم والتكنولوجيا . . . . بصرف النظر عن تبعيات هذه المؤسسات والمراكز والمعاهد العلمية الادارية على خريطة الدولة أو للوزارات المختلفة . (مثل المؤسسة القومية الثنائية للعلوم مع امريكا ومثيلتها مع المانيا) .

ـ تكامل النشاط البحثي العلمي الأساسي والتكنولوجي مع النشاط البحثي الانساني والاجتماعي .

ولابد لنا في مصر من وقفة موضوعية وصادقة مع النفس ، نستفيد فيها من تقييم التطورات والدروس المستفادة من التغيرات السريعة والمتلاحقة في تنظيم البحث العلمي في الدولة وخاصة في خلال الثلاثين عاما الاخيرة ـ وأن نحاول الاستفادة من تجارب الدول الاخرى المتقدمة والدول النامية التي سبقتنا في هذا المجال ـ وحتى في دولة متقدمة مثل الولايات المتحدة الامريكية فقد أدركت أنه عليها لكي تحافظ على ريادتها في مجالات العلم والتكنولوجيا في عالم أصبحت فيه المنافسة في استخدام هذا المورد الهام من دول عديدة مثل اليابان والاتحاد السوفيتي ـ يمثل خطرا داهما لها ـ فقد اصدر الكونجرس الامريكي القانون رقم ٢٨٢ ـ ٩٤ لسنة ١٩٧٦ ، ـ والذي يحدد السياسة القومية للبحث العلمي والتطوير التكنولوجي في أمريكا ووسائل الاستفادة من المؤسسات الوطنية للعلم والتكنولوجيا في البلاد في سبيل التنمية للمجتمع الامريكي ـ وهي الوثيقة المسماة :

National Science, Engineering, And Tnd Technology Policy And Priorities', - National Sciece And Technolgy Policy, Organization And Priorties Act of 1976.

وتنص المادة الاولى في هذه الوثيقة الهامة على أنه « مع تقدير الكونجرس الامريكي للتأثير الخطير للعلم والتكنولوجيا على المجتمع ، وعلى ما تمثله علاقات العلم والتكنولوجيا من ارتباط وثيق بالتنمية العلمية والتكنولوجية والاجتماعية والسياسية والمؤسسة في البلاد ، فقد ارتأى أن تحقيق الرخاء والأمن والتنمية الاقتصادية واستقرار الدولة يتطلب بالضرورة ان يتم

التنظيم القومي للبحث العلمي في اسرائيل

المكاتب الفنية لكبار العلماء والمستشارين

استخدام الموارد البشرية والطبيعية المتاحة بكفائة عالية ، وأن اداء الحكومة والمجتمع بفاعلية كبيرة لتحقيق التقدم والرخاء ، كل ذلك يتطلب الاستخدام الأمثل والرشيد للعلم والتكنولوجيا بأكبر قدر من الفاعلية - مما يتطلب من الكونجرس اصدار وثيقة هذا القانون لتحقيق الاهداف التنموية الكبرى للمجتمع الامريكى » .

بعض الاحصائيات عن القدرات العلمية والتكنولوجية المتوفرة فى مصر

فيبلغ عدد المؤسسات العلمية والتكنولوجية فى مصر ما يقرب من **٢٩٧ مؤسسة - يعمل منها ٢٧٥ مؤسسة فى البحوث والتطوير - وتتوزع هذه المؤسسات** بين القطاعات المختلفة كالآتى :

قطاع التعليم العالى **١٨٤ مؤسسة** ، قطاع الانتاج **٦٠ مؤسسة** ، قطاع الخدمات **٣٠ مؤسسة** .

ويوجد فى مصر ما يقرب من **٤٥٢ عالما متفرغا لكل مليون من السكان (منهم ٩٨ فى العلوم الطبيعية ، ٩٥ فى العلوم الطبية ، ٩٣ فى العلوم الزراعية ، ٨٨ فى الهندسة والتكنولوجية ، ٧٨ فى العلوم الاجتماعية والانسانية)** .

ويبلغ عدد العلماء والمهندسين (الحاصلين على الدكتوراه او الماجستير او دبلومات المستوى الثانى والبكالوريوس) الذين يعملون فى المؤسسات العلمية والتكنولوجية ما يقرب من ٥٢١٨٠ - ويقسم العلماء والمهندسين بين القطاعات المختلفة طبقا للنسبة المئوية التالية :

التعليم العالى ٧٣ ½ ٪
الانتاج ١٦ ٪
الخدمات ١٠ ½

وبذلك يكون قطاع التعليم العالى هو اكبر القطاعات الثلاثة من حيث اعداد العلماء العاملين به ثم يليه قطاع الانتاج ثم الخدمات .

تبلغ نسبة العلماء العاملين فى الانتاج الزراعى حوالى ٥٨ ٪ من مجموع العلماء العاملين فى قطاع الانتاج - وتبلغ نسبتهم فى الصناعة ٣٥ ٪ والباقى فى القطاعات الانتاجية الاخرى .

وتدل البيانات السابقة على ان قطاع التعليم يستحوذ على أكثر من ٧٠ ٪ من القدرات العلمية والتكنولوجية - **ويعنى ذلك ان الجزء الاكبر من القدرات العلمية والتكنولوجية فى مصر موجه فى غالبيته للبحوث - بينما لا يحظى التطوير التكنولوجى الا بقدر ضئيل جدا من هذه القدرات (اقل من ٥ ٪) - مما يدل على التخلف الكبير فى هذا المضمار لو قورنت هذه القدرات الاخيرة بمثيلتها فى الدول المتقدمة صناعيا حيث تزيد هذه النسبة فى الولايات المتحدة الامريكية مثلا عن ٧٠ ٪**

خلاصة :

ان العلم والتكنولوجيا فى المجتمع الحديث الذى نعيش فيه أصبح قضية مصيرية بالنسبة لنا فى مصر ، فتطوير وتنمية اى مجتمع حديث الان يتوقف الى حد كبير على القدرة العلمية والتكنولوجية لهذا المجتمع ، فلا شك ان توافر الموارد والظروف الداخلية والخارجية له تأثير كبير على معدلات التنمية ، الا أنه بدون هذه القدرة العلمية فان التغيير الذى يصاحب التطوير يكون بطيئا بل قد يكون عقيما ، فعملية التنمية لا تتوقف على الجانب الاقتصادى وحده بل تشمل الجوانب العلمية والثقافية والاجتماعية .

وخلاصة القول . . . أنه برغم الإمكانات المتوفرة وطنياً فى مجالات العلم والتكنولوجيا فى البلاد ، وفى توفر الأمثلة والنماذج فى العديد من دول العالم التى يمكن دراستها واستخلاص نتائج ايجابية منها ، وفى ايمان القيادة السياسية للدولة متمثلة فى الشعارات والاعلانات المتكررة للسادة رؤساء الجمهورية فى مصر منذ قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ (ولعل أقربها ما نادى به الرئيس حسنى مبارك فى مؤتمر القمة العربى فى الرباط عام ١٩٨٩ وفى إفتتاح الدورة الجديدة لمجلس الشعب فى فبراير ١٩٨٩) عن الايمان بدور العلم والتكنولوجيا فى التنمية قوميا واقليميا ، فأننا مازلنا فى حاجة ماسة الى الوسائل الفعالة لتحويل هذه الشعارات والامكانات الى واقع ملموس ينعكس على التنمية الاقتصادية والاجتماعية للدولة - **ولعل أهمها تنفيذ علمليات تنظيمية تعمل على تركيز الجهد العلمى وتوجيهه والعمل فى إطار تنظيم قومى شامل ومتكامل** ، كما وأنه ولابد من بذل الجهد لدفع افراد المجتمع العلمى من الهامش الى المقدمة بالنسبة لعمليات التنمية .

كما لابد لنا وأن نكون صرحاء - وأن ندرس ونواجه القيود التى تعرقل إسهام العلم والتكنولوجيا فى التنمية الشاملة للدولة - سواء منها ما يرجع الى رجال العلم أنفسهم أو ما يرجع الى ما هو خارج المجتمع العلمى والتكنولوجى وأن يتحدد دور العلم والتكنولوجيا من منظور الثقافة الشاملة للمجتمع وفى إطار الاجتماعى السليم .

لقد كان البحث العلمى فى الماضى ترفاً ، ثم أصبح قوة ، ثم أضحى مصدراً أساسيا لقوة والثروة معا بالنسبة لاى دولة تسعى لتحقيق الطفرة فى التنمية الشاملة ، والعالم اليوم يمر بطفرة كبيرة جدا فى العلم والتكنولوجيا ستجعل الدول التى تملك وسائل التكنولوجيا المتقدمة هى الدول التى تملك مقدرات قوتها ورخائها الاقتصادى فى القرن القادم ، وهذه السمة لن تكون بنفس المعايير التقليدية التى سادتها طوال التاريخ البشرى والمتمثلة فى حجم السكان ومساحة الارض والقاعدة الصناعية وحجم ونوعية القوات المسلحة ، (مع ان هذه جميعا تظل معايير مهمة) ، إلا أنها لن تكون العامل الحاسم ، بل سيكون العامل الحاسم والأهم الذى يمكن ان ينشط كل المقومات التقليدية هو التكنولوجيا المتقدمة - وما تعنيه بالتكنولوجيا المتقدمة قد إتفق عليه العلماء والخبراء الآن بأنه عدة مجالات تشمل : المعلومات ، وتكنولوجيا الفضاء ، والتكنولوجيا الاحيائية والهندسية الوراثية ، والالكترونات الدقيقة ، والمواد الجديدة ، وتكنولوجيا البحار والمحيطات .

ولدينا فى مصر نخبة من أحسن عقول العالم هندسيا وتكنولوجيا وعلمياً ، ولدى البعض منا فى العالم العربى رؤوس الاموال اللازمة - وخاصة اذا نظرنا لمصر فى الاطار الاقليمى وهو ما لابد وأن ننظر اليه ، وما ينقصنا اذاً هو الارادة السياسية والخطة وتخصيص الموارد التى تتفق وهذه الخطة التى نرتضيها والتى نضعها فى إطار ظروفنا واحتياجاتنا الأساسية للتنمية ولتوائم هذه الثورة العلمية والتكنولوجية - وأهم من ذلك التنظيم القومى والاقليمى الملائم - وهذه كلها امور لابد أن نقررها ونلتزم بها كدولة - اى اصحاب القرار على أعلى مستوى ◆

● من دراسة للعالم المصرى - الدكتور محمد كامل محمود .



دراسة

حول الأهداف الأربعة لعقد التنمية الثقافية

د. عز الدين اسماعيل

هذه بعض تأملات فى الأهداف الأربعة الأساسية للعقد الدولى للثقافة ، أطرح من خلالها تحليلا للمفاهيم الأساسية لهذه الأهداف كما تتراءى لى ، وأحدد - قدر المستطاع - أبعادها ، وكيفيات تحققها ، وجدواها على المستوى القومى والعالمى .

(١) مراعاة البعد الثقافى للتنمية :

حين نتحدث عما نسميه البعد الثقافى للتنمية فإن هذا المفهوم فى ذاته يبدو مراوغا ، لأنه يشير - ضمنا - إلى أن للتنمية أبعاداً أخرى غير البعد الثقافى ، كالبعد الاجتماعى والبعد الاقتصادى والبعد السياسى وهلم جرا . وهذه فى الحقيقة ليست أبعادا للتنمية ، وإنما هى المجالات أو القطاعات التى تتم فيها عملية التنمية . وقد يقصد بمفهوم البعد الثقافى للتنمية كذلك أنه إحدى محصلات التنمية فى هذه المجالات ، وهذا يفترض أمرين أو يفرضهما ؛ الأول أن هناك محصلات (أى أبعادا) أخرى للتنمية فى هذه المجالات ، فى حين أن التنمية ليست وسيلة إلى غاية بعينها بل هى غاية فى ذاتها ؛ والثانى أن البعد الثقافى يمثل هدفا من أهداف عملية التنمية فى تلك القطاعات . ولا خلاف على أن تنمية تلك القطاعات بما يحققه من تغيير لأبنية الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من شأنها أن تهيىء مناخا جديدا لحركة الفكر فى المجتمع ؛ فمن شأن التنمية أن تدخل تعديلا - على نحو أو آخر - على مجموعة العلاقات التى تربط بين الفرد والمجتمع ، إن لم نقل إنها قد تصوغ هذه العلاقات صياغة جديدة . وحين تتغير هذه العلاقات نتيجة لتنمية اجتماعية واقتصادية وسياسية فإن هذا يستتبع تغييرا فى موقف الفرد من المجتمع ، بل فى رؤ يته للعالم . ومن هذا الموقف وهذه الرؤ ية ينبثق الإبداع الثقافى الجديد ، فكرا وأدبا وفنا ، على مستوى الفرد ومستوى الجماعة على السواء .

لكننا إذا ما تحدثنا عن البعد الثقافى للتنمية بهذا المعنى الأخير نكون قد تعلقنا بنصف الحقيقة ، وإن كانت الحقيقة لا تنقسم . وربما كان القسم الذى أهملناه هو الأهم . ولكى يتضح المعنى الذى أقصده فإننى أقترح أولا أن نستبدل بعبارة « البعد الثقافى للتنمية » عبارة « الركيزة الثقافية للتنمية » ، حيث تشير هذه العبارة الأخيرة بكل وضوح إلى حقيقة أن الثقافة هى الأساس لكل عمليات التنمية . والمؤكد أن أى - مشروع تنموى ، يستهدف الفرد والجماعة ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا ، لا يمكن أن يتحقق على الوجه الكامل فى ظل بنية ثقافية متراجعة أو متخلفة أو متهافتة . ولكى تتحقق التنمية على الوجه المرضى فإنها تتطلب ابتداء وعيا كافيا من المجتمع المقدم عليها ، أفرادا وجماعات ، بحقيقتها ، واقتناعا منه بها . والثقافة هى المنوط بها تأسيس ذلك الوعى ، وإحداث هذا الاقتناع . وأعتقد أن هذا المعنى هو ما ينبغى لنا تأكيده . فالمهاد الثقافى هو المسْلمة الأولى والأرضية اللازمة لأى عملية تنموية .

إن أى عملية تنموية إنما تنطوى على تعديل أو تغيير فى الصيغ القائمة ، وابتكار

صيغ جديدة تمس الحاجة إليها ؛ أى أنه إلى جانب تطوير ما هو قائم تنشأ ضرورة لاستحداث مجالات جديدة للنشاط المنتج لم تكن معروفة من قبل . وسواء تعلق الأمر بتغيير فى الصيغ أو بابتكار صيغ جديدة فإن المهاد الثقافى هو الفعالية الأولى التى تهيىء النفوس لتقبل هذا التغيير ، والتى تحفز العقول على الابتكار .

قد يقال إن العامل الاقتصادى هو المؤثر الحقيقى فى هذا المجال ؛ فتحت وطأة الظروف الاقتصادية يبحث الفرد لنفسه ، وتبحث الجماعة لنفسها ، عن مخارج تجنبه وتجنبها الانسحاق تحت هذه الوطأة . وهذا صحيح إلى حد كبير . لكن الحلول والمخارج التى قد ينتهجها الفرد أو تنتهجها الجماعة فى هذه الحالة غالبا ما تكون حلولا ومخارج عشوائية ، وربما انطوت فى بعض الأحوال على عناصر تخريب أو تشويه . إن إقامة احد الأفراد لكشك - على سبيل المثال - فى أحد الميادين أو أحد الشوارع قد يكون أداة لتنمية وضعه الاقتصادى ، وكذلك الشأن عندما تقيم إحدى الجمعيات التعاونية مجمع أكشاك لبيع المواد الغذائية بشتى أنواعها على رأس أحد الجسور على النيل ، أو تشغل به أحد أرصفة الطريق فى منطقة مزدحمة بطبيعتها . لكن هذا الحل العشوائى سرعان ما ينقلب ضررا عاما ، لا من حيث ما يحدثه من تشويه فحسب ، ولا من حيث ما يمثله من عدوان على الحق العام فحسب ، بل من حيث إنه عمل مضاد كذلك لعمليات التنمية الاقتصادية الصحيحة .

وهنا تبرز أهمية الركيزة الثقافية لعملية التنمية ، حيث يكون تغيير الصيغ المألوفة وابتكار صيغ جديدة ، محكوماً بوعى المواطنين بما يمكن أن نسميه المشروع القومى للتنميه . واقتناعهم بضرورته وجدواه . ولن يأتى هذا الوعى من فراغ ، لكنه يتكون من خلال الشرح المستفيض والمقنع لهذا المشروع بأساليب بعيدة كل البعد عن الخطابية .

إن الركيزة الثقافية من شأنها أن ترسخ فى الضمائر مجموعة القيم التى تحكم سلوك الفرد والجماعة كما تحكم العلاقة بينهما ؛ وفى غياب هذه القيم يصعب إنجاز أى مشروع تنموى قومى على الوجه الصحيح .

وإذا كنت قد سلمت من قبل بأن التنمية الصحيحة على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى المجتمع من شأنها أن تمهد المناخ العام لإفراز بنية أو أبنية ثقافية جديدة ، وإذا كنت قد ألححت فى الوقت نفسه على أهمية قيام المشروع التنموى على ركيزة ثقافية ، فإن هذا لا يمثل - كما قد يبدو للوهلة الأولى - تناقضا فى الفهم أو فى الرؤية ، ولكنه يؤكد حقيقة الطبيعة الجدلية للعلاقة بين الثقافة والتنمية ؛ فالركيزة الثقافية ضرورة لا مناص منها لتهيئة المناخ الملائم للمشروع التنموى القومى ؛ والمشروع التنموى القومى - عندما يتحقق ويشكل أبنية المجتمع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تشكيلا جديدا ، فإنه يهيىء بذلك المناخ لأبنية ثقافة جديدة . وعلى هذا النحو تستمر الدورة ؛ فمن الثقافة إلى التنمية ، ومن التنمية إلى الثقافة ، بلا توقف ، حيث إنه لا نهاية للثقافة ، ولا نهاية للتنمية .

(٢) تأكيد الذاتيات الثقافية : -

لكى نتحدث عما نسميه الذات الثقافية ينبغى أن نتساءل : كيف تتحدد مقومات هذه الذاتية ؟ ولكى نجيب عن هذا السؤال ينبغى أن نجيب أولا عن سؤال آخر هو : من صانع الثقافة أو منتجها فى المجتمع ؟ وهذا السؤال الأخير يستبعد دور العملية التعليمية فى المدارس والمعاهد والجامعات ، لأنها ليست عملية إنتاج للثقافة بقدر ما هى عملية توصيل من المنتج إلى المستهلك . وعندئذ تتركز الإجابة حول المنتج الأول أو المبدع لهذه الثقافة .

وقد جرى العرف على تصنيف المادة الثقافية من حيث مصدرها فى صنفين : فهناك الثقافة التى يبدعها أفراد بأعيانهم فى كل عصر وكل جيل ؛ وهناك الثقافة التى يبدعها الشعب من خلال تجاربه وخبراته العامة . على أنه لا ينبغى لنا أن نغالى فى التفريق بين هاتين الثقافتين أو فى الفصل بينهما ؛ لأن الفصل الحاسم بينهما هو فى التحليل الأخير تكريس لازدواجية الثقافة فى المجتمع ، بل تكريس لطبقيتها ؛ وسيكون هذا أول حائل دون الوصف الدقيق للذاتية الثقافية . والحقيقة أن الجسور ممتدة دائما بين النتاج الثقافى الفردى والنتاج الجماعى . على أنها ليست مجرد جسور تتسرب عن طريقها المادة الثقافية من شاطىء إلى شاطىء فى سرية تامة ، بل ربما كان الأصح أن يقال إن العلاقة بين الثقافتين علاقة جدل من الطراز الأول .

ولكى نحدد فهمنا لهذه العلاقة علينا أن نسلم أولا بحقيقة عامة ، مؤداها أن الإبداع الثقافى لا يمكن أن ينشأ من فراغ ، سواء كان هذا الإبداع فرديا أو جماعيا ؛ فهناك دائما تراكم ثقافى عمل الزمن على تقطيره من خلال مصفاته ، سواء كانت هذه المادة المتراكمة إبداعيا فرديا أو جماعيا ؛ وأى إبداع ثقافى جديد هو مستبطن بالضرورة ماقطره الزمن عبر الأجيال المتعاقبة . وحين يبدع فرد ما عملا ثقافيا اليوم فإنه ينطلق بالضرورة من هذا الرصيد ، ويظل إبداعه هذا محتفظا بتفرده زمنا قد يطول وقد يقصر ، ولكنه فى النهاية سيتقطر فى بوتقة الثقافة العامة ، ويشكل ما تبقى منه جزءا من هذا الرصيد . وهكذا يصبح الإبداع الثقافى الجمعى مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع الفردى ، كما ينتهى الأمر بالإبداع الفردى - جزئيا على الأقل - لأن يكون مصدرا من مصادر الإبداع الجماعى . فالعلاقة إذن بين الإبداع الثقافى الفردى والإبداع الجمعى علاقة تفاعل وتبادل للتأثير والتأثر .

على أننا لا نود بهذا التحليل أن ننفى الدور الريادى الفعال للنتاج الثقافى الفردى ؛ وكل ما نريد تأكيده هو أن هذا النتاج الثقافى الفردى ، الذى يمثل البنية الثقافية الأعلى فى المجتمع ، هو إفراز فى حقيقته للنتاج الثقافى الجمعى ، الذى يمثل البنية الثقافيه الدنيا ، التى يعود كل نتاج فردى آخر الأمر فيتقطر فيها . وعلى هذا النحو من الحوار الدائم بين البنيتين يتشكل للكيان الثقافى العام خصوصيته أو ذاتيته .

أجل ، إن الحديث عن ذاتية الشىء يعنى الوقوف على الصفات والمقومات التى تشخصه وتفرده بين الذوات الأخرى . وإذا كانت الثقافة تتجسد آخر الأمر فى مجموعة من القيم التى تشكل سلوك الفرد والجماعة كما تشكل رؤ يتهم لأنفسهم ورؤ يتهم للعالم ، فإن هذه القيم المترسبة والفاعلة هى المحددات لمقومات الذاتية الثقافية . وحين يتحدث الهدف الثانى من العقد عن « تأكيد » الذاتيات الثقافية ، بوصفه مطلبا أساسيا ، فإن هذا التأكيد يلفتنا إلى أن هذه الذاتيات قد تتعرض لتهديد يأتى من

خارجها ، وأنه لابد من التنبه دائما لهذا الخطر .

إن التواصل السريع بين أطراف العالم فى عصر التكنولوجيا الحاضر قد فتح الطريق أمام التواصل الثقافى بين أجزاء العالم على نحو لم يتحقق من قبل . والعالم كله ينتظر قريبا تتويج هذا التواصل ببث البرامج التليفزيونية عالميا عن طريق القمر الصناعى ؛ وهى برامج يستعصى - فنيا - على أى ذاتية ثقافية أن تحول دون تغلغلها فى المجتمع أو التشويش عليها أو على مالا تقبله منها . وقبل هذا كان الخطر الذى يهدد الذاتيات الثقافية يتمثل فيما سمى بالغزو الثقافى ، عن طريق تغلغل ثقافة ما فى أرض ثقافة أخرى ، سواء عن طريق الكلمة المكتوبة أو أنماط الحياة التى تمثلها هذه الثقافة أو عن طريقهما معا . لكن الذاتيات الثقافية المتفردة كانت عند ذاك قادرة - من خلال وعى أصحابها بها - على التصدى لهذه الثقافة الوافدة ، فكانت تقبل منها ما هو ملائم لها ، وتصهره فى بوتقتها ، حتى يذوب فيها ، وتنفى عن نفسها ما تستشعر أنه مضاد لمنهجها ، ومهدد لصيرورتها ، وذلك بأن تعود إلى ذاتها لتفجر فيها طاقاتها الكامنة . لقد كان هذا ممكنا ؛ والأمثلة عليه فى تاريخ ثقافتنا العربية قديما وحديثا أكثر من أن تحصى . ويبدو الآن أنه الممكن الوحيد لمواجهة المستقبل القريب والمخيف .

إن التلاقح بين الثقافات المختلفة أمر طبيعى ومشروع بل لعله مطلوب ، ولكن لنمو الذاتيات الثقافية المتمايزة ، لا للإجهاز عليها أو تمييع مشخصاتها الخاصة ذلك بأن تأكيد الذاتيات الثقافية لا يمكن أن يعنى تقوقعها وانغلاقها ، وإلا أدى - ذلك فى وقت من الأوقات إلى تحللها من داخلها ، وتراجعها عن مواكبة التطور . وهنا تتجسد المعادلة الصعبة ، التى استطاع بناة نهضتنا الحديثة أن يحلوها ، بما توافر لديهم من وعى بالذات وبالآخر ، بدءا من رفاعة الطهطاوى وانتهاء بتوفيق الحكيم . ويكفى أن أشير فى هذه العجالة إلى أن رائداً مثل طه حسين ، الذى عرفنا بنظام الأثينيين وبالمسرح الإغريقى وبالتيارات الفكرية والأدبية الحديثة والمعاصرة فى فرنسا ، هو أول من لفت الأنظار إلى أدبنا الشعبى وأهميته ، ودعا إلى احترامه وتدارسه بوصفه تراثا له تميزه وخصوصيته ، وله قيمته . وهذا هو الإدراك السليم ، حيث يصبح الرافد الثقافى الوافد مجرد أداة تنويرية وليس بديلا من الذاتية الثقافية .

وأخيرا فإن الذاتية الثقافية لشعب من الشعوب إنما تتأكد من خلال الممارسة المتصلة للفعل الثقافى ، على مستوى الفرد والجماعة ، إنتاجا لها ، وإعادة إنتاج ، بما يكفل نموها واطرادها .

(٣) زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية : .

الثقافة الحية إنتاج واستهلاك ؛ لكن الطريف فى هذه العلاقة أنها تختلف - بحكم طبيعة المادة الثقافية ذاتها - عن كل إنتاج مادى واستهلاك لهذا الانتاج . وعلى سبيل المثال فإن إنتاج المواد الغذائية يوجدها ، لكن استهلاكها يفنيها . أما المادة الثقافية فعلى نقيض ذلك ؛ لأن استهلاكها لايفنيها بل ينشطها ويوسع من دائرة حيويتها . ونستطيع فى الواقع أن نذهب إلى أبعد من هذا فنقول إن مجرد إنتاج المادة الثقافية لا قيمة له ، ما لم تجد هذه المادة من يستهلكها ، بل إن المادة الثقافية لا توجد حقا إلا من خلال مستهلكها ؛ وبقدر اتساع دائرة هذا المستهلك يتسع نطاق فعاليتها .

كل هذا يعنى أن دور مستهلك النتاج الثقافى ليس دور التلقى السلبى ، حتى وإن بدا ظاهر الأمر كذلك ، بل هو دور إيجابى بكل معنى الإيجابية .

حقا إن المادة الغذائية تبنى جسم الإنسان وتفنى بذلك فيه ؛ وكذلك تبنى المادة الثقافية شخصية الإنسان ، ولكنها لا تفنى فيها ؛ لأن الشخصية المثقفة تعيد إنتاج المادة الثقافية التى شكلتها . ولن يعرف الناس أن شخصا ما مثقف حقا ما لم تعلن هذه الثقافة عن نفسها من خلاله ، أى ما لم يعد إنتاج ما ثقفه من قبل ، أيا كان مصدره . وهو حين يصنع ذلك إنما يؤكد ذاته من جهة ، ويحدد موقعه من الآخرين من جهة أخرى . وهذا هو البعد الاجتماعى للثقافة .

وقد درجنا على أن نميز فئة من المجتمع باسم فئة المثقفين ، إفرادا لهم عن سائر الفئات . وهذه الفئة هى منتجة الثقافة ، وهى كذلك مستهلكها ؛ فالمثقف إنسان ينتج الثقافة من جانب ويستهلكها من جانب آخر . فإذا تحدثنا عن ضرورة العمل على « زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية » فإن هذا يعنى توسع نطاق تلك الفئة شيئا فشيئا حتى تستوعب الأغلبية العظمى من أبناء الشعب ، إن لم نقل أبناء الشعب جميعا ، بحيث يكون هناك حد أدنى مشترك بينهم من القيم الثقافية .

وتوسيع نطاق هذه الفئة يعنى - فى تعبير آخر مألوف - « التنمية الثقافية » للمجتمع . وقد رأينا أن هذه التنمية أساسية وضرورية لأى تنمية أخرى ، لأنها هى التى تشكل شخصية الإنسان من جهة ، وتؤكد خصوصية المجتمع من جهة أخرى ، فضلا عن أنها ترسخ فى النفوس القيم والمعايير الضابطة لعمليات التنمية فى المجالات الأخرى . لكن التنمية الثقافية ، أو « زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية » ، ليست عملية سهلة يمكن ضبطها بالأرقام والحسابات ، لأن التنمية المعنوية بصفة عامة - بخلاف التنمية المادية - تخضع لشروط كثيرة ، يأتى فى مقدمتها توافر الرغبة أو الإرادة لدى الفرد والجماعة فى المشاركة فيها .

من ثم تتطلب عملية زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية استنباط عدد من الوسائل الكفيلة بتوليد تلك الرغبة ، أو خلق تلك الإرادة لدى الأفراد والجماعات ، للدخول فى العملية الثقافية ، إنتاجا واستهلاكا . وأعتقد أن قصور الثقافة وبيوتها ، وكذلك مديريات الثقافة فى المحافظات ، قادرة - أو ينبغى أن تكون قادرة - على استنباط الوسائل الملائمة ، التى تحفز فئات المجتمع المختلفة على المساركة فى العملية الثقافية .

وهنا لابد من العودة إلى البيئات التعليمية ، فى المدرسة والمعهد والجامعة ، لأنها البيئات المهيأة بطبيعتها للقيام - إلى جانب العملية التعليمية - بدور فعال فى زيادة رقعة المشاركة الثقافية وحجمها . فإذا كان التعليم يبنى عقل المواطن فإن الثقافة هى التى تبنى شخصيته . على أن هذا يقتضى الاعتراف من هذه البيئات بأن لها دورا تثقيفيا إلى جانب الدور التعليمى ، لا يقوم على التلقين بل على التفاعل والممارسة .

ولن أعدد هنا المواقع المختلفة التى يمكن أن تقوم بدور فى تنشيط العمل الثقافى ، واجتذاب الجماهير إلى ساحته ؛ فلدينا من هذه المواقع وفرة والحمد الله ؛ ولكن المهم

هو أن تضع هذه المواقع الهدف الثقافى نصب أعينها ، وألا تتقيد بالأشكال التقليدية المألوفة فى هذا المجال ، بل تكون لديها المرونة الكافية للتعامل مع الواقع بالأدوات الملائمة .

(٤) النهوض بالتعاون الثقافى الدولى : .

هنا منظور قومى للثقافة ، ومنظور عالمى لها ، وليس بينهما تناقض ، أو هذا ما ينبغى .

يؤكد أستاذنا الدكتور زكى نجيب محمود دائما حقيقة بسيطة مؤداها أن العلم عالمى ، أما الأدب أو الفن بعامة ، فقومى . ولما كان الأدب والفن بفروعهما وأشكالهما المختلفة يمثلان مجموعة كبيرة من العناصر التكوينية للبنية الثقافية لكل مجتمع ، فإن هذا يرشح فى اطمئنان للقول بقومية الثقافة . والقومية تعنى الخصوصية ؛ والعالمية تعنى العمومية . ومن ثم يختلف الخاص عن العام ، ولكنه لا يصطدم به بالضرورة . فإذا دعا الهدف الثانى من أهداف العقد إلى ضرورة تأكيد « الذاتيات الثقافية » ، التى تعنى - بتعبير آخر - « القوميات الثقافية » الخاصة ، ودعا فى الهدف الرابع منه إلى ضرورة النهوض بالتعاون الثقافى الدولى ، فإن هذا الهدف لا يمكن أن يصطدم بالهدف الثانى أو يعمد إلى خلخلته .

وقد قلنا من قبل إنه ما من ثقافة قومية اليوم تقف متقوقعة على ذاتها ، وكأنها جزيرة مستقلة ومنفصلة عن العالم ، إلا أن تكون ثقافة أقلية هامشية ، أو ثقافة مجتمع تهيمن عليها إيديولوجية شمولية . ومع ذلك فإن التغيرات التى أخذت تطرأ فى وقتنا الحاضر على المجتمعات التى هيمنت على الثقافة فيها الإيديولوجيات الشمولية وعزلتها عن ثقافات العالم زمنا - هذه التغيرات تشير إلى صعوبة أن تقف ثقافة قومية ما اليوم بمعزل عن العالم .

إن كل ثقافة قومية قادرة على أن تأخذ وتعطى ؛ فهناك دائما من التجارب ما يمكنها أن تفيد منه ، ولديها دائما ما يمكن أن يفيد الآخرين . فالثقافات تتفاعل كما يتفاعل الأفراد ؛ وهذا التفاعل هو آخر الأمر فى صالح الثقافة القومية .

ومن هنا ينشعب طريق التعاون الثقافى الدولى فى اتجاهين : أولهما يتعلق بالوسائل الكفيلة بمد الجسور وتوسيعها بين الثقافات القومية المختلفة ؛ والثانى يتصل بتكافل دول العالم لتوفير العناصر اللازمة للنهوض بأى مشروع ثقافى قومى ، سواء عن طريق الاتصال المباشر بين هذه الدول ، أو من خلال المنظمات الدولية المختلفة . ولا ضير مطلقا من مد الجسور بين الثقافات القومية المختلفة ، بل إن هذا من شأنه أن ينعش هذه الثقافات ، ويجعلها قادرة على رؤية ذاتها فى مرآة الآخرين ، بما لها وما عليها ، رؤية صحيحة ؛ فالثقافة القومية ليست مقدسة ، وليست محرما (تابو) لا يمس . إنها قابلة للتشكيل دائما وإعادة التشكيل ، دون أن تفقد فى الوقت نفسه خصوصيتها وجوهرها المتميز . أما التكافل الدولى للنهوض بالمشاريع الثقافية القومية فتفرضه حقيقة أن كثيرا من هذه المشاريع قد يتطلب نفقات مالية ، وجهودا وخبرات نوعية ، تُعجز أصحاب الثقافة القومية أنفسهم . وعمليات إنقاذ آثار النوبة ، ومعابد فيله ، ليست بعيدة عن أذهاننا . وما أكثر المشاريع الثقافية القومية ؛ لا فى مصر وحدها بل على مستوى العالم ، التى تنتظر تضافر الجهود من أجل النهوض بها .

ومصر فى إنتاجها الثقافى تتحرك فى ثلاث دوائر : الدائرة المحلية ؛ والدائرة الإقليمية (الدول العربية) ؛ والدائرة العالمية . وفيما يتعلق بالدائرتين الثانية والثالثة يصبح التعاون الثقافى الدولى مطلبا ينبغى الحرص عليه . ولسنا فى حاجة إلى تأكيد أهمية التعاون الثقافى بين الأقطار العربية ؛ فهى جميعا تنتمى إلى تراث ثقافى مشترك ، وهى جميعا تتحرك فى إطار مشروع ثقافى عام . وقد لا تكون معالم هذا المشروع العام واضحة لدى الجميع ؛ وعندئذ تصبح أول خطوة على طريق التعاون الثقافى العربى هى تحديد هذه المعالم ، ثم يأتى بعد ذلك توزيع مسئوليات النهوض بهذا المشروع فى جوانبه المختلفة . وربما كانت المنظمة العربية للثقافة هى المنوط بها تنسيق هذا التعاون ، ولكن هذا لا يمنع من قيام اتفاقيات تعاون ثقافية ثنائية بين قطر عربى وآخر ، لإنجاز مشروع ثقافى هنا أو هناك . وهذا التعاون تبرزه بل تلح فى طلبه المصلحة المشتركة .

أما التعاون الثقافى على مستوى العالم فإن الدافع إليه إنسانى فى المحل الأول ، أو ينبغى أن يكون كذلك ، وكذلك تكون أهدافه . وأما التعاون الثقافى الدولى المشروط أو الذى يرتب لطرف حقوقا أو نفوذا لدى طرف آخر ، فليس بالتعاون الصحيح . وقد يطرح السؤال هنا نفسه : ما الذى يحمل دول العالم على النهوض بهذا النوع من التعاون ؟ والحق أن هذا الموقف يتعلق بأخلاقيات الثقافة ؛ فالمنظور العالمى للثقافة يرى أن كل ما على الأرض من ثقافات - على الرغم من تباينها - يظل رصيدا للبشرية جمعاء فى الحاضر والمستقبل ؛ فالإنجاز الثقافى حيثما كان ، وأيا كانت خصوصيته ، هو فى المنظور العام إضافة إلى هذا الرصيد . وفى هذا الإطار يفهم المغزى البعيد للسياحة الثقافية .

وإذا كانت منظمة اليونسكو هى الهيئة الدولية المنوط بها تنسيق التعاون الثقافى الدولى ، فإن هذا يلقى بمسئولية دعمها على الدول الأعضاء فيها ، حتى تؤدى دورها الثقافى الإنسانى على الوجه الأكمل . ولكن هذا لا يمنع من قيام تعاون ثقافى بين دولة وأخرى فى العالم ؛ وهو ما ينبغى أن نشجعه وأن نحرص عليه .

إن الاتفاقيات الثقافية الثنائية بين دولة وأخرى من دول العالم تحقق أهداف التعاون على نحو مباشر وسريع . وبالنسبة إلينا فى مصر فإن هناك عشرات من هذه الاتفاقيات الثنائية بيننا وبين عدد كبير من دول العالم فى أوربا وآسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية والولايات المتحدة الأمريكية . وأعتقد أن هذه الاتفاقيات على جانب كبير من الأهمية . ومع ذلك فإن القصور فى عنصر التمويل من جانبنا لتكاليف تنفيذ بنود هذه الاتفاقيات كاملة ، يحول دون تحقيق التعاون الثقافى المنشود على الوجه الأكمل . وهذا يقتضينا دعم الجهات المختلفة التى تقوم على تنفيذ هذه الاتفاقيات ماديا ، بما يضمن أكبر قدر من الفائدة المرجوة لهذا التعاون .

وبعد فهذه التأملات لم تدخل كثيرا فى التفصيلات إلا ما كان من باب ضرب الأمثلة ؛ وإلا فإن دراسة كل هدف من تلك الأهداف الأربعة تحتاج على المستوى العملى إلى الوقوف على كثير من المعلومات التفصيلية المفرقة فى قطاعات مختلفة من الأجهزة الثقافية أو المتصلة على نحو أو آخر بالمجال الثقافى ◆



دراسة

ثقافة التنمية وتنمية الثقافة

د . نصر حامد أبو زيد

ليس فى عنوان هذا المقال أية محاولة للتفاصح أو التبالغ (من البلاغة) ، وان بدا أنه يمكن ادراجه أسلوبيا تحت ما اصطلح القدماء - بدءا بالجاحظ (ت : ٢٥٥ هـ) - على تسميته باسم " رد العجز على الصدر " . واذا كان كثير ممن تناولوا الموضوع يضعون " الثقافة " طرفا فى مقابل طرف " التنمية " ، فان هذا الوضع يزيد المشكل تعقيدا ، فى حين يتصور أصحابه أنه يقترب به من حدود الفهم ، ويقودهم الى الحل . والحقيقة أننا لسنا بازاء طرفين فى علاقة ، أيا كانت طبيعة هذه العلاقة ، حتى لو وصلنا بها الى آفاق التفاعل الجدلى بالمعنى العلمى . ان مانطلق عليه - تجاوزا - اسم " العلاقة بين الثقافة والتنمية " لا يتشابه مع العلاقة الجدلية بين البنى التحتية والبنى الفوقية فى تشكيلة اجتماعية بعينها ، وذلك لأن التنمية مشروعات وخطط قصدية واعية من جانب أصحابها لتحريك الواقع فى اتجاه تحقيق أهداف بعينها . والواقع الذى تستهدفه التنمية بناء عضوى متكامل ينتظم فى كل مركب من الاجتماعى والاقتصادى والسياسى (الراهن والتاريخى التراثى) والثقافى بالمعنى الشامل ، الذى ينتظم بدوره من الأعراف والتقاليد وأنماط السلوك والفكر والدين والأدب والفن ، المدون والشفاهى (الراهن والتاريخى التراثى أيضا) . هذه التركيبية المعقدة فى بنية الواقع - هدف التنمية - تستلزم أن تكون التنمية شاملة حتى تحقق أهدافها فى تحريك الواقع نحو الأهداف المرجوة .

التنمية اذن ليست طرفا مقابل الثقافة ، بل هى هى ، بما أنها خطط ومشروعات ذات طابع فكرى عقلانى ، يستند الى تحليل الواقع واكتشاف علاقاته التركيبية المعقدة ، طموحا الى تحريكه الى الأفضل والأرقى والأنفع . انها نشاط ذهنى ينتمى الى مجال الثقافة ، فكيف تعد طرفا فى مقابل ذاتها . واذا نظرنا للمشكلة من جانبها الآخر ، أى من جانب الثقافة ، فاننا ننظر فى الحقيقة الى الوجه الآخر للعملة ، وهذا معناه أن " ثقافة التنمية " " وتنمية الثقافة " ليسا مفهومين متقابلين يمكن أن يتحقق أحدهما فى استقلال عن الآخر . ولسنا بحاجة للتأكد أن هذا الفهم العضوى لجانبى التنمية / الثقافة (أو الثقافة / التنمية) - ولا نقول الطرفين - انما ينطبق على التنمية الحقة / الثقافة الحقة ، التى تحقق وتعبر عن مصالح المنتجين الحقيقيين فى المجتمع . وفى الحالات المرضية تكون هناك خطط ومشروعات للتنمية ، لكنها لا تنجح فى تحقيق تحريك المجتمع ورفع مستوى المواطن واشباع حاجاته المادية والروحية ، ولنلاحظ أن احدى الدلالات اللغوية للصيغة الرباعية للفعل - أنمى أو نمى - الرفع والاشباع ، يقال : أنمى النار ونماها : أى رفعها وأشبع وقودها . قد يقال فى مثل هذه الأحول ان خطط التنمية لم تراع ظروف الواقع ، وقد يقال ان المشكلة تكمن فى القائمين على تنفيذها ، وقد يقال انها فشلت لأن الجماهير - صاحبة المصلحة الحقيقية - لم تتحمس لها بالقدر الكافى . وأيا كان ما يقال من تعليل للفشل فان العلة - علة المرض - تكمن فى " العقل " المخطط أو فى " العقل " المنفذ ، أى تكمن فى الوجه الثقافى .

واذا كان من قبيل تحصيل الحاصل أن نقول انه ليست هناك تنمية مطلقة أو ثقافة مطلقة ، فلعله ليس من ذلك القبيل القول ان خطط التنمية فى واقع بعينه توضع وفق توجيهات محددة من جانب القوى الاجتماعية القابضة على زمام السلطة السياسية فى ذلك الواقع . ومن الطبيعى أن تكون تلك التوجهات والموجهات محققة لما تتصوره تلك القوى مصالح المجتمع ككل ، فى حين أن تصوراتها تلك لا تعكس الا مصالحها التى تصوغها - أيديولوجيا - بوصفها مصلحة المجتمع كله . واذ يتم ادماج مصلحة الجماعات والقوى الاجتماعية الأخرى فى مصلحة الجماعة القابضة على زمام السلطة فان ذلك يحدث - وبشكل متزامن - على مستوى الخطاب الثقافى الاعلامى المعبر

عن توجهات القوى المسيطرة . وبعبارة أخرى يمكن القول ان خطط التنمية تمثل فى جانب منها شكلا من أشكال التوجيه الفكرى والثقافى الذى يريد أن يستوعب الثقافات الفرعية للجماعات والقوى الأخرى بالهيمنة عليها وابتلاعها من خلال خطاب ثقافى اعلامى يحقق نفس التوجهات المشار اليها . لكن الثقافات الأخرى ، خاصة ثقافة الطبقات والقوى المنتجة ، تقاوم محاولات الهيمنة والابتلاع بكل وسائل المقاومة المتحة لها ، والتى تصل فى مجتمعات القهر البوليسى الى حد المقاومة السلبية بالامتناع عن المشاركة فى الانتاج - كل انماط الانتاج المادى والمعنوى - عن طريق وسائل التراخى والتكاسل واللامبالاة . واذ تفشل خطط التنمية فى تحقيق الأهداف المعلنة - أيديولوجيا - يتم تحميل التبعة على كاهل الطبقات المنتجة ومعاقبتها بمزيد من الاستغلال والقهر الاجتماعى ، على الرغم من تحقق الأهداف والمصالح الحقيقية - غير المعلنة - للقوى المسيطرة والقابضة على زمام السلطة .

ولا تكتفى القوى المسيطرة بالتحدث باسم المصالح العامة وبابتلاع ثقافة الطبقات المنتجة ، بل تتجاوز ذلك الى تأويل التاريخ والتراث - بمعناه الشامل الواسع - ليكون ناطقا باسمها ، حاملا لطموحاتها ومحققا لمصالحها وآمالها . وهكذا تحاول الاستيلاء على الماضى احكاما لقبضتها على الحاضر ، كما تصوغ مصالحها فى لغة مصالح الجماهير ، وكما تنتج ثقافتها وتبثها على الناس باسم الثقافة الوطنية ، وتنشر قيمها على أنها القيم الحقة النابعة من تراثنا وحضارتنا . وفى غياب ديمقراطية حقيقية تسمح بتداول السلطة السياسية ، وبوجود منابر ثقافية وفكرية حرة تعبر عن كل الاتجاهات والقوى فى الواقع ، تتجمد حركة المجتمع ، ويصاب عقل الأمة بالتعفن ، ويصبح أى حديث عن التنمية حديث خرافة . التنمية اذن هى الوجه الآخر للثقافة ، والثقافة هى التنمية ، وكلتاهما وجهان لحقيقة واحدة ، هى البنية العلوية المتجادلة مع البنية التحتية للتشكيلة الاجتماعية .

فى ظل توحيدنا السابق بين الثقافة والتنمية بوصفها وجهين لبنية واحدة ، يستحيل الحديث عن علاقة ، أيا كانت درجة التفاعل بين طرفيها . والأخرى من منظورنا الحديث عن الثقافة فتشير دلالة القول - بالتضمن - الى التنمية ، وحين يتحدث غيرنا عن التنمية فلابد أن تكون الدلالة مشيرة أيضا الى الثقافة . والحديث عن الثقافة حديث عن " العقل " المنتج لها ، وهو أيضا حديث عن " الذاكرة " الحافظة لها من التبدد أو التشتت والضياع . واذا كان عقل الأمة صحيحا معافى من الآفات والتناقضات ، فانه يكون قادرا على انتاج وعى بالعالم ومعرفة بالطبيعة والانسان ، أى يكون قادرا على انتاج العلم . واذا كانت الذاكرة حرة تتمتع بالحيوية والنضارة أمكن لها أن تصل الحاضر بالماضى فى علاقة جدلية خلاقة مثمرة ، تتحول فيها التقاليد والموروثات الى حوافز للتقدم ، وتسقط منها المعوقات الى قاع النسيان . لكن سلامة العقل ونضارة الذاكرة تستلزم - ان شئنا المضى مع الاستعارة أو ترشيحها - سلامة الجسد الحامل لها ومتانة بنيته . واذا كان الجسد متعدد الأعضاء فمن الضرورى فى الجسد السليم أن يؤدى كل عضو وظيفته فى تناغم وتآلف مع الأعضاء الأخرى . وقبل أن تحسبنا الاستعارة باغرائها البيانى الى وهدة التصور الكلاسيكى للعلاقة الاجتماعية بمماثلتها بأعضاء الجسد الانسانى - وهو التصور الذى يؤدى الى تثبيتها فى شكل أبدى ذى أبعاد قدرية مفروضة من السماء - نسرع الى بيان أن التناغم والتوافق المطلوبين يجب أن يتحقق بين جماعات ومصالح وتصورات ، وذلك من خلال التفاعل الجدلى الخصب . وبعبارة أخرى نقول ان التعددية الاجتماعية الفكرية لايجب أن يلغى طرف الآخرين بالهيمنة أو الثقافى فى أطار سياسى ديمقراطى حقيقى . هذا ما نعنيه بالجسد الذى اذا صح صح به العقل وصحت به الذاكرة ، وتحرك الواقع دائما حركة نامية متطورة .

العقل العربى بين سلطتين

التساؤل عن الأزمة الراهنة للثقافة العربية - وهى أزمة التنمية بمعناها الحقيقى - يشد الخيط الى جذور الأزمة فى التاريخ والتراث . ودون الدخول فى اشكاليات تعريف التراث وتحديد مجالاته - وهى اشكاليات لا ينبغى التقليل من أهميتها - نكتفى هنا بالتراث القريب المباشر ، ونعنى به التراث العربى الاسلامى ، الذى لا يشكك أحد فى أنه استوعب التاريخ والتراث السابقين عليه . ويبدو أن العقل العربى فى التاريخ والتراث بالمعنى السابق ظل مشدودا الى سلطتين قاما دائما بدور الكابح الذى يمنعه من الانتاج الحر للمعرفة . هاتان السلطتان هما سلطة النص الدينى والسلطة السياسية الحاكمة . ولقد تم فرض السلطتين بشكل تزامنى فى الصراع العلوى / الأموى ، الذى دارت رحاه بين الخليفة الرابع على بن أبى طالب وبين معاوية بن أبى سفيان فى موقعة " صفين " ، حيث أمر معاوية جنوده الذين كانوا على وشك الانهزام أن يرفعوا المصاحف للاحتكام اليها فى حسم الصراع . وقد كان الداهية عمرو بن العاص هو صاحب ذلك التكتيك ، وكان واثقا من نتيجته فى بلبلة عقول أتباع على واختلافهم ، وهذا ما تحقق بالفعل كما ذكر المؤرخون . لكن الذى لم يذكره المؤرخون ، ربما لأنهم لم يدركوه ، أن تلك " الحيلة " كانت موجهة بنفس القدر لجنود معاوية ، تزييفا لوعيهم ، باقناعهم أن قوادهم يخوضون حربا دينية مقدسة ، وذلك اخفاء للأطماع والمصالح الدنيوية الطبقية المباشرة . وقد أثمرت الحيلة الأيديولوجية نتائجها فى تحويل الوعى بالصراع من مجال الصراع الاجتماعى السياسى الى مجال الصراع حول ادراك معنى النصوص الدينية ، وحول تأويلها . ومنذ تلك اللحظة التاريخية والمسلمون يخوضون صراعاتهم الاجتماعية والسياسية باسم الدين وتحت مظلة النصوص .

لكن السلوك الأموى لم يكن لحظة البداية الباكرة ، فقد تم من قبل ،

وربما عشية وفاة النبى (صلعم) فى خلاف السقيفة بين المهاجرين من أهل مكة والأنصار من أهل المدينة حول من يخلف النبى ، تم توحيد السلطتين الدينية والدنيوية فى سلطة واحدة هى سلطة قريش . وهذا فتح الباب على مصراعيه لعودة الصراع الهاشمى / الأموى الذى كان مستعرا قبل الاسلام ، فى ثوب جديد وفى ظل العقيدة الجديدة ، وهو الصراع الذى استمر بعد ذلك ، وشكلت تجلياته ومظاهره المختلفة ملامح التاريخ الاجتماعى السياسى للمسلمين حتى القضاء على الخلافة العباسية باستيلاء المغول على بغداد . واذ توحدت السلطتان الدينية والدنيوية كان تأويل النص الدينى دائما شأنا من شئون الدولة ، وصار رجل الدين ـ فقيها أم مفسرا أم محدثا ـ موظفا فى بلاط الدولة / الخلافة . فى هذا السياق يمكن أن نفهم حرص الدولة ـ ممثلة فى الخليفة الثالث عثمان بن عفان ـ على القضاء على تعددية النص التى تمثلت فى السماح بقراءته وفقا للهجات العربية المختلفة ـ التى حصرت فى العدد سبعة ـ وذلك بالغاء كل القراءات لحساب القراءة بلهجة قريش . ولم يكن من الغريب أن يعلن فى عهد الخليفة نفسه بشكل صريح ومباشر مبدأ الحكم الثيوقراطى ، وذلك فى رد الخليفة على الثوار الذين جاءوا يشكون اليه من عسف الولاة وظلمهم وفوجئوا فى طريق عودتهم بالبريد يحمل أمرا بقتلهم مختوما بخاتم الخليفة ، فعادوا الى مقر الخلافة ، وتأزمت الأمور حتى خيروه بين الموت أو العزل من المنصب ـ كان الرد : " لا أخلع قميصا ألبسنيه الله " . وهكذا أصبحت الخلافة هبة ربانية لا اختيارات انسانية ، وكان تقرير هذا المبدأ بمثابة الغاء تام للفارق بين الدينى والدنيوى من جهة ، وتحويل للسلطة السياسية الى " نص " الهى ، الأمر الذى جعل امتلاك السياسية للنصوص الدينية تحصيل حاصل .

لا غرابة اذن أن يبرر الأمويون أحقيتهم للخلافة بالاستناد الى حقهم فى الثأر من الثوار ، وأن يجعلوا من دماء الخليفة المقتول رايتهم فى قتال بنى هاشم . وقد أدى التوحيد بين سلطة النص الدينى وسلطة النظام السياسى الى نتائج خطيرة على مستوى آليات العقل العربى المسلم فى انتاج المعرفة ، حيث أصبحت النصوص الدينية الاطار المرجعى الأول والأخير بالنسبة لكل القوى الاجتماعية والسياسية ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى ظل تأويل النصوص يدور دائما وعين المفكر وعقله على اتجاه السلطة السياسية ، تأييدا أو معارضة ، وبذلك انحصرت حركة العقل بين قطبين أحدهما النص الدينى ، وثانيهما السلطة السياسية . ومثل هذا الحصر ، أو بالأحرى السجن ، يؤدى لا الى جعل النشاط العقلى نشاطا هامشيا فحسب ، بل يجعله نشاطا تبريريا من الدرجة الأولى . وحين يمارس المثقف / المفكر فعالية التفكير وعينه على السلطة السياسية مؤيدا لها ، فانه يتجاوز التبريرية الى التواطؤية . وبعبارة أخرى تبدو التبريرية لصيقة الصلة بمحاولة المفكر ايجاد مرجعية دينية نصية لمواقفه الفكرية ، حيث تتميع أصالة الموقف لحساب الثبات الأيديولوجى الراسخ للنصوص الدينية . وحين تضاف الى هذه التبريرية الانتماء الأيديولوجى لموقف السلطة ، يتحول الموقف الى التواطؤية

ونستطيع أن نضرب أمثلة كثيرة من تاريخنا الثقافى القديم والحديث لكشف بعدى التبريرية والتواطؤية فى بنية العقل العربى ، ونعنى بالتحديد العقل السائد والمسيطر . ولعل فى أحداث الخليج وما كشف عنه ما يقف شاهدا معاصرا حيا على تلك البنية المسيطرة والسائدة . ولا نريد أن نخوض فى جذور الأزمة وأسبابها القريبة والبعيدة ، ودور البنية العقلية السائدة فى تداعياتها ، وتكفينا الاشارة الى محاولة كل الأطراف ـ باستثناء أمريكا وأوروبا واليابان والاتحاد السوفيتى ـ الاستناد الى مرجعية الدين تبريرا للمواقف ، وترسيخا لمصداقيتها فى وعى الجماهير . لكن ما يحدث فى واقعنا الثقافى الراهن من سجن نشاط العقل بين سلطة النصوص الدينية وبين براثن السلطة السياسية ليس الا امتدادا للبنية القديمة التى بدأت بتوحيد السلطتين الدينية والدنيوية ، وما أدى اليه ذلك من تأميم السلطة للنصوص الدينية ، وابتلاعها تماما لحسابها الأيديولوجى .

يرتبط البعد التواطئى التبريرى فى بنية العقل العربى بسيطرة فعالية التفكير الدينى الغيبى التواكلية على نشاط ذلك العقل فترات طويلة من التاريخ . ولم يقلل من سلطة تلك السيطرة بزوغ بعض الاتجاهات والتيارات العقلانية بين الحين والآخر . فقد ظلت تلك التيارات هامشية ولم تستطيع لأسباب كثيرة معقدة ومتشابكة ـ ليس هنا مجال شرحها وتحليلها ـ أن تكون اتجاهات مركزيا فى أية فترة من فترات تاريخنا . والمعتزلة الذين يستشهد بهم عادة فى مجال العقلانية الدينية ظلوا هامشيين ، وحين واتتهم الفرصة فى عصر المأمون ارتبط فكرها بالبلاط ، وتحولوا الى متوطئين تبريريين فى محنة " خلق القرآن " ، وأصبحوا أداة فى جهاز السلطة لقمع المخالفين فى الرأى باسم العقلانية . وقد كان حدث المحنة كاشفا للطبيعة التبريرية للنسق العقلى الاعتزالى ، ولم يكن مؤسسا له ، أو بعبارة أخرى نقول : لم يتحول المعتزلة الى التبريرية بحكم عوامل خارجية سياسية بقدر ما كانت العوامل الخارجية السياسية عوامل مساعدة فى كشف المستور والمطمور فى نسقهم الفكرى . ومن المؤكد أن المثقف المعتزلى لم يستطيع أن يؤسس نسقا فكريا حرا من آفة التبريرية ـ التى بدأت دينية ثم تحولت الى سياسية ـ بحكم أنه ظل مرتبطا فى فعاليته الذهنية ـ فعالية انتاج الأفكار وصياغة المفاهيم ـ بالنظام السياسى بشكل أو بآخر . ولأن النظام السياسى العربى صاغ نفسه منذ البدايات الأولى بوصفه امتدادا للنبوة والوحى ـ فى شكل الخلافة ـ لم تستطع العقلانية الدينية تجاوز اطار تأويل النصوص الدينية الى تأسيس رؤية عقلانية حقة للعالم والواقع والانسان .

وليس معنى ما سبق أن " التبريرية " العقلية و" التواطئية " السياسة سمة للفكر ذى الطابع الدينى الواضح والمباشر فقط ، بل يمكن القول انها تحولت الى طابع عقلى فى بنية الثقافة العربية . ولم تنج من سيطرة هذا الطابع كثير من التيارات العلمانية العربية فى تاريخنا الحديث ، فالقوميون وضعوا الدين والعرق أساسين أو لبين للقومية العربية ، ولم يخفف من حدة تلك الصياغة التعامل مع الدين بوصفه معطى ثقافيا لا مجرد نسق من العقائد والشعائر . ومن اللافت للانتباه أن هذا المفهوم الأخير للدين لم يتم تأسيسه بشكل علمى راسخ ، بل ظل شعارا مرفوعا بشكل خطابى لتحقيق هدفين : الأول منهما ضمان تأييد العامة ، والثانى مساجلة الاتجاهات السلفية الدينية التى لا ترى جامعا للبشر يوحد بينهم الا العقائد . وبعبارة أخرى ظل مفهوم القوميين للدين مفهوما أيديولوجيا يستخدم فى مجال السجال السياسى . وبعد أن سقطت الشعارات فى عصر الهزائم لم يبق الا الدين العقائدى الشعائرى ، ولم يبق من "العرقية" القومية الا الطائفية تفتت أركان العالم العربى ، وتمنح الوجود الصهيونى شرعية دينية وعرقية . واذا كان القول بأن استيلاء النظام العراقى على أرض الكويت بالقوة يعطى لاسرائيل مشروعية فى بقاء احتلالها للأرض العربية : ـ قولا صحيحا فى مجمله ، فانه يحتاج الى اضافة أن الوجود الصهيونى الاسرائيلى ذاته قد حصل على مشروعية قيامه من الفكر القومى العربى ذاته . ان اسرائيل التى تقوم أيديولوجيا على أساس الدين والعرق تحقق المفهوم العربى للقومية بأجلى معانيه ، هذا بالاضافة الى عاملى الثقافة والتاريخ المشتركين اللذين تحاول أجهزتها الثقافية والاعلامية تأصيلها ولو بالتزييف والسطو على التراث العربى الفلسطينى .

ولم تنج من الوقوع فى وهدة التبريرية والتواطئية كثير من فصائل اليسار العربى وتياراته ، فاستخدم الدين لتبرير الاشتراكية العربية ، التى هى وسطية تلفيقية بين الماركسية العلمية وبين الرأسمالية . والقارىء لميثاق العمل الوطنى المصرى يدرك هذه الحقيقة بجلاء . لكن ذلك لم يمنع الحزب الشيوعى المصرى من حل نفسه ، وتحولت كوادره الى العمل السياسى والثقافى فى نظام مصر الستينيات . وتكرر بشكل ما الموقف الاعتزالى المشار اليه سابقا ، موقف التواطؤ مع النظام السياسى وتبرير توجهاته . وفى الخطاب السياسى المعاصر ارتبك الأمر واختلط ، وأصبح الدين اطارا مرجعيا لكل الاتجاهات ، فخصوم الاتجاهات السلفية ـ مثلا ـ لا يختلفون معهم جذريا فى شأن مرجعية النصوص الدينية بل يختلفون معهم حول معناها . ويصبح الجدل بين السلفيين وخصومهم جدلا حول تأويل النصوص لا جدلا حول هموم الواقع التى يتحتم أن تستنبت منها الحلول . ان غاية كثير من الابحاث والدراسات التى يقدمها بعض العلمانيين هى أثبات أن " الدين ليس كما يفهمه السلفيون . انه ليس كذلك بل كذا . " وفى مثل هذا الجدل تتبدى التواطئية وينزلق البحث والدرس الى التبريرية الأيديولوجية لا الى فهم الظواهر باكتشاف أصولها ورصد غاياتها .

وتبدو مشكلة المثقف العربى تاريخيا أنه يمارس انتاج الفكر وعينه على السلطة السياسية ، وسواء أكان موقفه منها الرفض أو القبول فانه لايستطيع الفكاك من أسر طابعها الأيديولوجى ذى التوجه الدينى الظاهر أحيانا والباطن أحيانا أخرى . والدليل الواضح على ذلك موقف البعض من جماعات الاسلام السياسى ، فهم فى حيرة بين أمرين : بين التحالف مع بعض فصائل هذه الجماعات ، بما أنها تنتمى الى المعارضة السياسية وتناهض نظام الحكم القائم ، وهنا تأتى التفرقة بين " المعتدلين " و"المتطرفين " لتبرير هذا الموقف ، موقف التحالف . الأمر الثانى المحير هو الموقف من الجماعات الدينية التى ينطبق عليها وفقا للتصنيف السابق اسم " المتطرفين " ، فمناهضة هذه الجماعات سياسيا وفكريا يضع المثقف ـ وان بشكل غير مباشر ـ فى خندق النظام السياسى الذى يسعى للقضاء عليها وتصفيتها بكل الطرق والوسائل . وفى وسط موقف الحيرة ، المعقد هذا ، يحدث التستر على طبيعة الأيديولوجيا الدينية المتطرفة الى أبعد الحدود للنظم السياسية العربية ، ويقع المثقف فى التبريرية التواطؤية بقصد أو عن غير قصد . وليس هذا من قبيل ممارسة السياسة بالفكر أو ممارسة الفكر لأهداف سياسية وقتية فحسب ، بل هو علاوة على ذلك هروب من تأسيس المعرفة والوعى بالاستغراق فى الأيديولوجيا .

ولاخلاص من تلك الوضعية الا بتحرير العقل من سلطة النصوص الدينية ، واطلاقه حرا يتجادل مع الطبيعة والواقع الاجتماعى والانسانى ، فينتج المعرفة التى يصل بها الى مزيد من التحرر ، فيصقل أدواته ، ويطور آلياته . ولابد له بالمثل من التحرر من السجن الآخر ، سجن الدوران فى فلك السلطة السياسية وأيديولوجيتها ، تأييدا أو معارضة ، وذلك للخروج من أسر انتاج الأيديولوجيا الى فضاء انتاج المعرفة العلمية بالواقع وبالتراث ، بل وبالسلطة ذاتها .

الذاكرة بين المحو والاثبات

اذا كان العقل هو منتج المعرفة ، فانه لا ينتجها فى فراغ تأملى مفارق للنشاط المادى ، الذى يتحدد على أساسه مستوى تطور الجماعة التى ينتج العقل لها المعرفة . والذاكرة الجمعية ـ الثقافة ـ هى التى تختزن الخبرات والمعارف ، وبذلك تمنح النشاط العقلى قدرته على التواصل والاستمرار والتطور . وحين يحدث انقطاع فى بنية الذاكرة يبدو العقل كما لو كان يبدأ دائما من نقطة الصفر ، وهذا ما يبدو أنه يتكرر دائما فى تاريخنا الثقافى ، لا العربى الاسلامى فقط ، بل ايغالا فى الزمن الى مصر القديمة ، مصر الفرعونية . ومن اللافت للانتباه أن جدلية المحو / الاثبات تمارس نشاطها فى ذاكرتنا الثقافية ، لا وفقا لقوانين

التطور الثقافى الطبيعية ، حيث ينبثق الجديد من القديم ويتجاوزه تجاوزا جدليا ، بل يتم ذلك بفعل تدخل سلطة ذات طابع أيديولوجى تحاول محو السابق بوصفه نقيضا ، واثبات ذاتها بوصفها بديلا . وقد سهل عمليات المحو والاثبات الصناعية تلك ما سبقت الاشارة اليه من توحد السلطتين الدينية والدنيوية ، وهو ما أعطى للسلطة السياسية ، ولأيديولوجيتها المسيطرة ، قوة الالزام ، وحقق لها من ثم قدرة دائمة على اعادة بناء الذاكرة الثقافية .

شهدت المعابد والمسلات المصرية القديمة هذا الصراع الدائم بين المحو والاثبات ، لا على مستوى الأسرات الحاكمة فقط ، بل على مستوى العصور الملكية داخل الأسرة الواحدة . وكان الصراع يحتدم كلما أصبح الكهنة ، والآلهة الذين يخدمونهم ، طرفا فى تلك الصراعات ، فيتحول الصراع الى صراع بين الآلهة ، ويفرض الاله الأقوى أناشيده وصلواته ، نافيا أناشيد الآلهة الأخرى وصلواتها . وهكذا صار البحث فى تاريخ الثقافة المصرية القديمة ، أو محاولة اعادة بناء تاريخها من الشذرات والمزق التى وصلت الينا ، أمرا مرهقا لا يصل فى أحسن الأحوال الا الى نتائج احتمالية . ومما له دلالة فى هذا الصدد أن ما كتبه المؤرخون اليونان أو الرومان تعد المصادر الأساسية لمعرفة التاريخ المصرى القديم ، دون المسجل على حوائط المعابد ، أو المدون فى المدونات الهيروغليفية . ولا غرابة بعد ذلك كله أن يحدث الانقطاع الملموس على جميع المستويات بين تلك المرحلة من التاريخ وما تلاها ، باستثناء ما وعته الذاكرة الشعبية الجمعية من عادات وتقاليد وأعراف دخلت فى بنية الثقافات التالية ، وما زال بعضها حيا الى اليوم .

اذا انتقلنا الى التاريخ العربى الاسلامى نجد أن الاسلام حل الأديان المتعددة فى جزيرة العرب فاستبدل بالآلهة المتعددة الها واحدا ، واستوعب اليهودية والمسيحية كلتيهما عن طريق الانتساب الى النبى ابراهيم بشكل مباشر . وكانت الدعوة الى الاله الواحد تهدف الى استبدال نظام الدولة العربية الموحدة بالنظام القبلى القائم على الصراع والتناحر ، لذلك كان الاله الواحد ، معبود الدولة الجديدة ، هو اله ابراهيم الجد الأعلى للعرب أولاد اسماعيل . لكن الاسلام لم ينف التعددية القبلية نفيا كاملا ، بل احتفظ لها بأهم خصائصها الثقافية متمثلة فى اللهجة الخاصة الى درجة السماح بتعدد قراءات النص الدينى - القرآن - وفقا للسان كل قبيلة ، وذلك فيما عرف بـ " الأحرف السبعة " . وبعبارة أخرى يمكن القول ان الاسلام اراد اقامة الوحدة السياسية دون القضاء على التعددية الثقافية ، وهى التعددية التى تم القضاء عليها لحساب قريش بعد أن استولت على الاسلام ذاته ، وحولته لأيديولوجيتها الخاصة . واذ استولت قريش على زمام الذاكرة العربية بدأ الصراع بين أبناء العمومة - وهو صراع له مرتكزاته الاجتماعية الاقتصادية لاشك فى ذلك - يفعل فعله فى عمليات المحو والاثبات .

كانت عمليات المحو والاثبات تلك تتم على جميع المستويات ، على مستوى التاريخ كان انتحال الشعر ونسبته الى مشاهير شعراء ما قبل الاسلام ، نوعا من تزوير الوثائق التاريخية لحساب هذا الطرف أو ذاك . وعلى مستوى الأدلة الدينية النصية كان مجال الحديث النبوى - الذى اعتبر مصدرا ثانيا للمعرفة الدينية - يتسع للمرويات الموضوعة على لسان النبى (صلعم) حتى تضخمت الأحاديث تضخما أرهق العلماء الذين بذلوا جهودا مشكورة للتمييز بين الأصيل والزائف . ولم ينج النص القرآنى من آثار عمليات المحو والاثبات تلك ، فقد زعم الشيعة أن مصحف عثمان - وهو المصحف الموجود بين أيدينا اليوم - قد محيت منه عمدا كل النصوص الدالة على امامة على وعلى فضل أهل البيت على العرب والناس كافة . وقد لجأ الشيعة اثباتا لحق امامهم ولحقهم فى السلطة الى الاتساع فى استخدام آلية تأويل النص العثمانى ، وذلك تعويضا لما يزعمونه نصوصا صريحة تم اخفاؤها ومحوها . هذا بالطبع الى جانب الكم الهائل من الأحاديث النبوية التى تروى عن أئمتهم لاثبات تلك الحقوق . ولم يكن الأمويون والعباسيون ، فى صراع كل منهم ضد العلويين ، أو صراعهم ضد بعضهم البعض ، بمنأى عن القيام بجهد فى تلك العمليات ، ولا نذكر فى هذا السياق عمليات نبش القبور والتمثيل بالجثث وقتل الأطفال وخصاء الرجال بالاضافة الى تحريم ذكر الاسماء على المنابر ، ولو كان فى رواية سند حديث .

وكما كان انتقال السلطة يتم بوسيلة الصراع العسكرى ، كان انتقال الفكر من مرحلة الى أخرى يتم بوسيلة " الانقلاب " . هكذا كان انتقال الحياة الفكرية من " النقل " الى " العقل " وتبنى نهج التفكير الاعتزالى بالانقلاب الذى قام به الخليفة المأمون بعد تغلبه عسكريا على أخيه الأمين . ولذلك كان من السهل أن يحدث الانقلاب الفكرى المضاد فى عصر المتوكل من الاعتزال الى الأشعرية ، المذهب الأيديولوجى الذى ما يزال سائدا حتى الآن لا فى العالم العربى فحسب ، بل فى معظم أنحاء العالم الاسلامى . وبعد عصر الامبراطورية الاسلامية الكبرى وانقسام الدولة الى دويلات ظل الصراع بين الأنظمة صراعا حول السيطرة السياسية والهيمنة الدينية فى نفس الوقت ، فى شكل ادعاء الحق فى الخلافة . وانحسم الصراع فى النهاية لحساب الأتراك ، وتبنى العثمانيون الخلافة الاسلامية ، ذات الأيديولوجية الممتزجة من أنساق فكرية وعقائدية متعددة الى حد التناقض أحيانا . هكذا حدث التجاور بين النسق الأشعرى الكلامى ، والنسق الصوفى العرفانى ، والنسق الفلسفى الاشراقى ، وتم محو النسق الاعتزالى الكلامى ، والنسق الفلسفى العقلى ، حيث انحصر الأول فى ذاكرة الشيعة الزيدية فى اليمن حتى تم العثور على مؤلفاتهم فى منتصف القرن الحالى ، عن طريق البعثة العلمية المصرية التى ترأس أعمالها طه حسين . أما نسق التفكير الفلسفى العقلى فقد مثله مثل الارهاصات

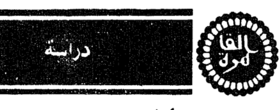
التجريبية العلمية ، نسقا هامشيا ، أفادت منه أوربا فى بناء نهضتنا ، وكان قد تم نفيه نفيا شبه تام بالأيديولوجية الغزالية (نسبة لأبى حامد الغزالى المتوفى ٥٠٥ هـ) .

وقد ظل طابع الانقلابات العسكرية للإستيلاء على السلطة السياسية ، وما يقترن به من انقلابات فكرية للسيطرة على العقل والهيمنة على الذاكرة ، هو الطابع المهيمن على عملية انتقال السلطة فى عالمنا العربى بعد زوال السيطرة المباشرة للاستعمار الأجنبى وحتى هذه اللحظة . وقد زاد من تعقيد المشكل ما أضافه التحدى الثقافى الأوربى من تناقض بين تيارين أساسين يتبنى أولهما مفهوم التقدم على الطريقة الأوربية ، بينما يلوذ الثانى بمفهوم التقدم بالاسلام ، أى بالعودة الى المنابع الأولى لشخصيتنا الحضارية التاريخية . وقد أدى ذلك الموقف المعقد الى حالة أشبه بحالة انفصام الشخصية تتبدى مظاهرها فى أشكال متعددة : انفصام التعليم الى نظامين التعليم الدينى والتعليم المدنى ، وزاد الانفصام الآن بتقسيم التعليم المدنى الى تعليم أجنبى (مدارس أجنبية) وتعليم حكومى . ومن الطبيعى فى ظل هذا الانقسام أن يكون هناك تعليم دينى اسلامى وتعليم دينى مسيحى ، ولا يكاد المسلم يعلم عن المسيحية الا ما يقوله الوعاظ وخطباء المساجد ، ولا يكاد المسيحى بالمثل يعلم عن الاسلام الا ما تبثه أجهزة الاعلام ، وما يقال فى شبه سرية داخل المؤسسات المسيحية التى لا تجرؤ على المناقشة الحرة للاسلام بالقدر الذى تناقش به المسيحية فى أروقة المساجد وعلى المنابر . هكذا تتحول المعرفة الدينية الى معرفة سرية غنوصية ، خاصة اذا اتصل الأمر بالدين المسيحى فى مصر . ويتجاوز الأمر ذلك الى أن يسقط تاريخ مصر المسيحية من مقررات التعليم سقوطا شبه كامل ، وكأنه تاريخ أمة غير الأمة المصرية . ولم يدرك أحد حتى الآن أن وجود جامعة حكومية ، هى جامعة الأزهر ، لا يقبل فيها الطلاب المسيحيون حتى فى الكليات العلمية - كالطب والتجارة واللغات - أمر يتعارض مع الدستور والقانون الذى يقر تكافؤ فرص التعليم بين المواطنين . وحين انشئت الجامعة المصرية - جامعة القاهرة - انشئت جامعة مدنية بكل كلياتها وأقسامها ، لكنها الآن تضم كلية دار العلوم التى لا تقبل الا المسلمين . ورغم أن قسم اللغة العربية فى كلية الآداب لا يفرق فى قواعد القبول فيه بين الطلاب على أساس الدين ، فقد لوحظ أخيرا احجام الطلاب المسيحيين عن الالتحاق به .

وليس انقسام التعليم هو المظهر الوحيد لانفصام الشخصية الوطنية ، وان كان هو المظهر البارز ، فهناك العديد من المظاهر الأخرى التى يطول بنا أمر تعدادها ، ونظرة واحدة الى الشارع المصرى فى مدينة القاهرة يبرز كم التناقض الهائل على جميع المستويات ، بدءا من الأزياء ووسائل الانتقال (تتجاوز المرسيدس مع الدواب) الى تفاوت لغة الخطاب . ومعنى ذلك كله أن عمليات المحو والازالة بوسائل الخطاب الأيديولوجى السلطوى لا تؤدى الا الى الخفوت الظاهر ، الأمر الذى يختلف اختلافا جذريا عن عمليات النفى الجدلى الطبيعية ، العمليات التى لا تؤدى الى تجاوز الظواهر والأنساق الفكرية . وبانقلاب سلطوى أخر ، ينطلق خطاب أيديولوجى آخر ، يقوم باظهار المضمر واضمار الظاهر ، وتظل الذاكرة نهب هذه العمليات المستمرة من الاستدعاء والكبت ، ويصبح من السهل تزييفها ، وتزييف التاريخ كله من ثم . هكذا يبدأ التاريخ دائما من نقطة الصفر على المستوى السياسى ، وتتوقف الذاكرة عن ممارسة فعاليتها الحرة على المستوى الثقافى . ولا خلاص من هذا الموقف ، ولا استعادة للذاكرة الا بالاقرار بالتعددية السياسية والفكرية ، وترسيخ مبدأ الصراع الحر الخلاق بين الاتجاهات المتعددة ، والتحول من نظام الوثب على السلطة الى نظام التداول الديمقراطى الحق .

ولابد من التنبه فى النهاية الى خطر أيديولوجية " الوسطية " التى يروج لها البعض الآن ويعود بتاريخها الى مراحل التكوين الاسلامية لحضارتنا وثقافتنا . ويتفاوت خطاب طرح هذه الأيديولوجية بين الفلسفى (زكى نجيب محمود) والأدبى (عبد الحميد ابراهيم) والدينى الاعلامى وغير الاعلامى ، فضلا عن الخطاب السياسى . ويقترن بهذه الوسطية فى كل انماط الخطاب المشار اليها مفهوم أننا أمة من طراز لا يصلح لها ما يصلح لغيرها من مؤسسات اجتماعية أو سياسية ، فضلا عن الأنساق الفكرية التى عندنا منها ما يكفينا وزيادة . وتتبدى خطورة تلك الوسيطة فى أنها تتنكر للتعددية ، وتسعى الى الغاء الصراع بالايهام بالتوازن والاعتدال الذى لا يعطى الغلبة لجانب على آخر . انها التلفيقية الأيديولوجية التى يمكن لأى جماعة تستولى على السلطة السياسية بالانقلاب العسكرى أن تستخدمها ضد كل الجماعات الأخرى ، ويصبح الاتهام بالتطرف أو باحداث الفتنة ، أو بالشغب والتشويش والشوشرة ، اتهامات جاهزة دائما لكبت المعارضة وقمعها .

واذا كانت الثقافة / التنمية وجهان لعملة واحدة ، فهل يتصور احداث تنمية حقة دون اجماع اجتماعى ، ، وكيف تتحقق التنمية فى غياب القطاع الأكبر من الشعب موضوع التنمية وهدفها . ولا يمكن بالمثل الحديث عن ثقافة حقيقية دون الحد الأدنى من التجانس الفكرى الذى لا يلغى التعدد ولا ينفيه . ودون هذا الحد الأدنى من التجانس لا يتحقق الاجماع اللازم للتخطيط للتنمية ولا لتحقيقها . وهل يتم ذلك كله الا بتحرير العقل من سلطتى : النصوص الدينية والسلطة السياسية ، وبتحرير الذاكرة من عمليات المحو والاثبات الأيديولوجية ، أى بتحرير الثقافة من عوائق النمو ، أى بتنميتها . هكذا تتبدد أى شبهة للتفاصح أو التبالغ حين نتحدث عن تنمية الثقافة وعن ثقافة التنمية بوصفها مفهوما واحدا لا مفهومين متقابلين ◆



دور وسائل الاتصال فى التنمية الثقافية

د. نادية حسن سالم

لا شك ان ما تتميز به وسائل الاعلام الحديثة وهى الراديو والتليفزيون والصحافة اضافة للأجهزة الألكترونية الناقلة للمعلومات على سطح الارض او ما تتميز من قدرة هائلة او غير مسبوقة فى التاريخ على نقل المعلومات بسرعة فائقة وعلى اوسع نطاق واذا صح هذا او انطبق على دول المجتمعات المتقدمة صناعيا واقتصاديا كاليابان واوربا وامريكا الشمالية فلاريب انه اشد صدقا وانطباقا على بلدان العالم المتخلف صناعيا واقتصاديا فى اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية (١) ولوسائل الاتصال علاقة وثيقه بالثقافة والتى تكاد تشكل منها كيانا واحدا يتأثر كل جزء منه بالجزء الأخر والثقافة فى كل الاحوال تشكل مضمون معظم اعداد الأعلاميه وان وسائل الاتصال الجماهيرى وغيرها من وسائل الاتصال تؤثر تأثيرا بالغا فى الثقافة او انها تلعب دورا بارزا فى نشر المعارف ودفع عملية الانشطة الثقافية وتهم فى انتفاع الجماهير بالنتاج الثقافى وفى المشاركة والحياة الثقافية[٢] ولوسائل الاتصال دورا فعالا فى التنمية الثقافية التوصل لذلك الدور سيتم استعراض تعريف للمفاهيم اساسيه للدراسة وهى الأتصال والثقافة يقصد بالاتصال فى ابسط معانيه هو العملية التى يتم عن طريقها قيام فرد او جماعة بالتأثير فى فرد او جماعة عن طريق بث رسالة معينة له او لهم بطريقة معينة .

ومن هذا التعريف المبسط يمكن تحديد عناصر الأتصال الاساسية فى خمسة عناصر هى :

أ ـ مصدر الرسالة :

وهو عبارة عن فرد او مجموعة او مؤسسة تبث رسالة معينة ويتوقف نجاح عمليه الاتصال على نوع هذا المصدر وعلاقته بالمتلقى وقدرة المصدر ومهاراته وفى الأتصال ومدى معلوماته عن الموضوع الذى تتناوله والمجتمع الذى يعيش فيه وثقافته الشخصية وموقفه ازاء الموضوع .

ب ـ محتوى الرسالة

وهى مجموعة الأفكار التى يرمى المصدر توصيلها الى المتلقى .

جـ ـ الوسائل المستخدمة فى نقل الرسالة الاتصاليه :

وهى قد تكون عن طريق الكلمة المكتوبة من خلال الكتب والصحف والمجلات او عن طريق الكلمة المسموعة وهى الراديو او عن طريق الكلمة المسموعة المرئية وهى التليفزيون والسينما والفيديو .

د ـ المتلقى :

وهو أخر جزء فى شبكه الاتصال وهو عبارة عن فرد او جماعة توجه اليها الرسالة وهنا ايضا يتوقف نجاح الاتصال على نوع هذا المتلقى وعلاقته بالمصدر وقدرته على استيعاب الرسالة وموقفه ازاء الموضوع .

هـ ـ رد الفعل :

ولكى تكون عمليه الاتصال متكاملة وناجحة لابد من الأخذ فى الأعتبار ما يسمى برد الفعل وهو مدى تأثير انفعال المتلقى بالرسالة التى تلقاها وقد يكون هذا الرد فى شكل تعليق او اتخاذ موقف إيجابى او سلبى ازاء الرسالة[٣] .

اما الثقافة فلقد اختلفت الأراء حول تعريفها بل لقد قام كروبر وكلاكهون بفحص ما يزيد عن مائة تعريف من التعريفات التى قدمها الأنثروبولوچين للثقافة ولم يجدا بينها تعريفا مقبولا من وجهة نظرهما وقد ذكرا هذه التعريفات انها تكتب عن طريق التعلم وان هذا يرتبط بجماعات اجتماعية او بجمعات معينة وقد قدما تعريفا للثقافة وهو يقصد بالثقافة جميع مخططات الحياة التى تكونت على مدى التاريخ بما فى ذلك المخططات الضمنية والصريحه والعقلية وغير العقلية وهى موجودة فى أى وقت كموجهات لسلوك الناس عند الحاجة ويقول كلاكهون ان ثقافة مجتمع من المجتمعات هى نسق تاريخى المنشأ يضم مخططات الحياة الصريحة والضمنية يشترك فيها جميع افراد الجماعة اى المجتمع او افراد قطاع معين منها هذا يعنى ان مصطلح الثقافة يشير الى المعانى التالية :

١ ـ للدلالة على اساليب الحياة او مخططات الحياة المكتسبة بالتعليم والشائعة فى وقت معين بين البشر جميعا .

٢ ـ للدلالة على اساليب الحياة الخاصة بمجموعة من المجتمعات التى يوجد بينها قدر من التفاعل .

٣ ـ للدلالة على انماط السلوك الخاص بمجتمع معين .

٤ ـ للدلالة على اساليب السلوك الخاصة بشريحه او شرائح معينه داخل مجتمع كبير بل درجة من التنظيم المعقد[٤] .

والثقافة كما يوصفها هود هى كل المعانى والقيم والتقاليد التى تنشأ بين جماعات او طبقات لها سمات اجتماعية محددة ترتبط بظروفها التاريخية التى تستمد منها وجوده وتؤثر على انماط سلوكها فالطفل حين يولد تتلقفه ثقافه مليئة بالأفكار والعادات والتقاليد التى تكونت على مر العصور السالفة وتنتقل

هذه الثقافة من خلال الأسرة والمدرسة والمسجد او الكنيسة وكذلك من خلال وسائل الأتصال (٥) .

ويمكن التمييز بين ثلاث مستويات ثقافيه مختلفة وهى الثقافة الراقية او العاليه والثقافة الجماهيرية والفن الشعبى فالثقافة الراقية او العالية هى الثقافة التى تشير الى العمل الدؤوب الذى تقدمه الموهبه العظيمة او العبوتيه وهى العمل الذى يحاول ان يصل الى اقصى درجة من اجل الفن هذا العمل تصنفه الصفوه الثقافية او تحت اشراف هذه الصفوة فى مجالات المختلفة .

اما الثقافة الجماهيرية فهى تشير الى الأنتاج الثقافى الذى يقدم الى جمهور وسائل ألأتصال الجماهيريه المعروف بالمجتمع الجماهيرى Mass society وقد استمدت الثقافة الجماهيرية مضمونها من ثقافة الصفوة وقبل انتشار وسائل الأتصال الجماهيرية فى القرن التاسع عشر منفصله تماما عن الثقافة الشعبية ولكن الثقافة الجماهيريه التى استمدت مضمونها من ثقافة الصفوة والثقافة الشعبية اصبحت تختلف تماما عن هاتين الثقافتين فالثقافة الشعبيه كانت حتى قيام الثورة الصناعية ثقافة الجماهير العادية التى تنفصل عن الثقافة الرفيعه وكانت تلك الثقافة الشعبية تأثير من اعماق الجماعة تعبر بتلقائية اصليه عن احساسيس افراد الجماعة دون ان يتأثروا بالثقافة الرفيعه التى لا تتناسب واحتياجاتهم الخاصة .

اما الفن الشعبى فيقصد به الموهبه الطبيعية عند الشخص العادى الذى ينتمى الى الطبقات الشعبية ويتم التعبير عنها بالأغانى الشعبية والرقص الشعبى والرسوم البدائية وما شابه ذلك (٦) .

والثقافة الجماهيرية جاءت مفروضه من اعلى وقام بصياغتها القائم بالاتصال الذين يستخدمهم النظام السياسى السائد لغرض سيطرتهم السياسيه على الجماهير من خلال الأنماط الفكريه الموجهة .

وكان فصل الثقافة الشعبيه عن الثقافة العليا قبل ظهور الأتصال الجماهيرى تتفق مع الخط الأجتماعى الحاد الذى رسم فى وقت ما ليفصل بين افراد الشعب والطبقات الأرستقراطيه وقد عمدت الديمقراطيه السياسيه الى تحطيم الجدار الذى يفصل بين الثقافة الرفيعه والثقافة الشعبية واصبحت وسيلتها الى ذلك هى الثقافة الجماهيرية وقد خلطت الثقافة الجماهيرية بين الثقافات وخلقت مايكن ان يسمى بالثقافة المتألفة هذا التآلف يمكن ان يرفع من مستوى الثقافة الجماهيرية كما انه يمكن ان يزيدها هبوطا وهذا يتوقف على عدة عوامل فى مقدمتها قرب المسافة او بعدها بين ثقافتى الصفوة والغالبيه وكذلك السياسة الثقافية فى المجتمع فاذا كانت السياسة الثقافية تهدف تقديم ما يرضى الأذواق الحاليه للجمهور واشاعة السطحيه وقتل التفكير ادى ذلك الى هبوط اعادة الثقافة المقدمة للجمهور وحينما تعمد السياسة الثقافية الى رفع المستوى الفكرى وايقاظ العقول تقدم للجمهور ثقافة هادفة ترقى بمستوى الاذواق وتخاطب عقولهم وعواطفهم وبذلك ينتشر الفن الراقى ويرتفع مستوى الاداء الفنى وهذا يؤدى الى ارتفاع مستوى الذوق العام بين الجماهير .

اما عن دور وسائل الاتصال فى التنمية الثقافية فان وسائل الاتصال عليها أن تتجه اول ما تتجه الى الجماهير التى طال حرمانها والتى يقع عليها العبأ الأكبر فى الأنتاج وتصبو الى اسقاط التخلف كما عليها ان تستشرف غدا افضل ونظرة مستقبلية تدفع الى توجيه الثقافة لبناء جيل جديد أكثر وعيا وادارك لمسئوليات .

وعليها ايضا تحقيق اتصال جماهيرى وشخصى تنموى يهدف الى التغيير السلوكى لا مجرد تحصيل افكار ومعارف على سبيل الترف العقلى والمتعة الذاتية .

كما يجب ان تشمل خطط وسائل الأتصال وبرامجها الجوانب التعليمية التى تنمى المعارف العامة وابراز المهارات فى المجتمع .

وعلى وسائل الاتصال ان تعزز حركة الثقافة الجماهيرية وتمكنها من الوصول بالخدمة الثقافية فى مدن ومراكز وقرى مصر والتنمية الثقافية يمكن ان تتم من خلال وسائل الاتصال فالتعرض لوسائل الاتصال يؤدى الى اشارة وعى الافراد ويحث على احداث عمليات التغيير وبالتالى يؤدى الى المشاركة والمساهمة وايجاد الحلول المناسبة للمجتمع الذى يعيشون فيه وخلق روح تعاونيه بين المجتمع (٧) .

كما ان لوسائل الاتصال دورا كبيرا فى تطوير الشخصية الأساسية من الجمود الى الحركة ومن التقليدية الى التقدميه ومن التواكل الى الاقدام فالمحور الأساسى فى التنمية الثقافية هم الناس انفسهم بافكارهم وتصوراتهم وقيمهم ولا شك ان الاطار الثقافى هو الذى يخلق ايديولوجيه الأمة بكل ما فيها من نظرة الى الماضى والحاضر (٨) .

ومسئوليه وسائل الاتصال الجماهيرية لا تقتصر على تقديم الثقافة الجماهيرية التى خلقتها وسائل الأتصال بحكم مخاطبتها للمتلقى وهى الثقافة الجماهيريه فمن المعروف ان وسائل الاتصال الجماهيريه تخاطب بالأضافة الى الجمهور العام او ما يسمى بالمجتمع الجماهيرى قطاع المثقفين ثقافة عاليه تتحمل ايضا مسئوليه اشباع جزء اساسى من احتياجات هذا القطاع بما تقدمه من برامج ادبيه وفنيه وعلميه جيدة الأعداد رفيعة المستوى .

كما ان مسئولية وسائل الاتصال الجماهيرى فى تقديم الفن الشعبى واحياء التراث الشعبى ينبغى ان تنال الرعايه والأهتمام (٩) .

دور وسائل الاتصال فى تأكيد الهويه الثقافية

ان مصطلح الهويه الثقافيه يحل فى العالم الثالث محل الجزر القومى الذى شاع اثناء الكفاح ضد الأستعمار ويعز من مصطلح الهويه وجود ثقافة خاصة بكل امة من خلال مجموع ملامح مميزة مادية وفكريه وروحيه تميز مجتمعا أو مجموعة اجتماعية مما يعز من خصوصيه القيم الأجتماعيه والأخلاقيه والاقتصادية (١٠) .

ويمكن القول ان الثقافة منتج جماهيرى او سيرورة تجسد حصاد عمل الجماهير ومحاولتها لتطوير وجودها بما تحويه هذه الثقافه من تصورات وافكار وقيم ولذا فالثقافة تلعب دورا هاما فى الخلفيه التاريخية للوعى الجماهيرى ولانها تلعب هذا الدور فمن الأهمية بمكان عند الحديث عن مسأله الهويه الثقافيه او الثقافة الجماهيرية الوطنية والقومية كمطلب لفهم الوعى الجماهيرى وتعبئته وانضاجه ان نميز بين عناصر ومكونات الثقافة القومية التى كونتها الجماهير فى مسيرة صراعها ونضالها وبين تلك العناصر والرموز الثقافية التى فرضت على الجماهير وقبلتها او رفضتها بقصد تزييف وعيها لتكريس الأوضاع القائمة والمحافظة عليها .

كما ان استخدام وسائل الاتصال من جانب التنمية الوطنية التى لا تزال تتطلع الى الغرب كنموذج للتقدم الحضارى والسياسى وذلك التواصل مع المجموعات الأخرى والتنميه المماثلة والعالم المتقدم لاخضاع الجماهير الشعبية للاوضاع السائدة يؤدى الى الحاق الضرر بالثقافة القوميه لشعوب العالم الثالث ولتعميق الأغتراب الثقافى لديهم . فالتطور الهائل لوسائل الاتصال العالمية المدى لم يدع امام الشعوب اية فرصة للصمود امام القيم الغربيه [١١] وقد يؤدى ذلك الى تفكيك الثقافات المحليه وتفتيت الثقافات القومية فالانتشار المكثف للوسائل السمعيه والبصريه واشرطة الكاسيت يؤكد تفوق قيم التنمية فى البلدان النامية مما جعل الحفاظ على الثقافات وصيانتها أمراً حيويا والشعوب التى تثبت عجزها عن تطوير ثقافاتها القوميه تبعا للتقنيات الجديدة والأتصال وفى انماط التعبير سنشهد تفكك الثقافة القوميه ويخشى ان يؤدى تركيز الوسائل الثقافية بين ايدى التنمية الأجتماعية الى تكوين ثقافتين متناقضتين ثقافة التنمية وثقافة جماهيرية . كما ان ادخال وسائل الاتصال فى حياة الجماهير خاصة الريفية كثيراً ما يؤدى الى زعزعة عادات ترجع الى مئات السنين وممارسات حضارية تكونت عبر الزمن فلقد استطاعت وسائل الاتصال ان تجد سبلا جديدة للوصول الى جماهير اوسع

والواقع ان وسائل الاتصال الجماهيرية اصبحت اداه لصياغة الثقافة الجماهيرية فهى تستعمل كقنوات لنقل المضامين الثقافية التى تشربت بها بالفعل خلايا البناء الأجتماعى والتى تتخذ لنفسها مظهرا جماهيريا ولذا على واضعى السياسات الثقافية تشجيع الألمام بالثقافة الجماهيرية والتعرف على الأدب الشعبى الشفاهى المجهول المؤلف المتوارث بين الجماهير والذى لخصت فيه الجماهير ادبها وتاريخها وتجارب صيانتها ولقد اصبح من المهم معرفة الهويه الثقافية الجماهيرية من خلال تحليل الدراسات الخاصة بالادب الشعبى للجماهير مثل الأغانى الجماعيه كالموال والروايات الشعبية والمسرح الشعبى [١٢] .

دراسات تحليلية عن دور وسائل الاتصال فى التنمية الثقافية فى المجتمع العربى

لقد اجرى محمد بهاء الدين طاهر [١٣]دراسة عن البرامج الثقافية فى الاذاعة وحدها بانها التى تختص بالعنوان والأداب والعلوم عن طريق تقديمها او التعريف بها ونقدها فرسالة الأذاعة فى تناول التنميه الثقافيه هى تقديم منجزات الفن والأداب والعلوم لجماهير الشعب المختلفة باسلوب فعال **ولقد أثبتت الدراسة ان هناك تقصيرافى الأفادة من امكانيات الأذاعة لخلق صيغ فنية متميزة تجذب الأنتباه الى البرامج الثقافية .**

وقامت سهير سيد احمد جاد بدراسه ايضا عن البرامج الثقافية فى الأذاعة المسموعة وهى دراسة مقارنه بين البرنامج العام وصوت العرب ودلت الأحصاءات على ان البرامج الثقافية فى البرنامج العام وصوت العرب اقل بالمقارنه مع البرامج الترفيهية والبرامج السياسية ففى البرنامج العام بلغت نسبة البرامج الثقافية ١٠,٦٢ ٪ فى حين بلغت نسبة البرامج الترفيهية ٤٦,٣١ ٪ . [١٤] وحلل محمد نبيل محمد طلب [١٥] المضمون الثقافى والعملى فى البرنامج الثقافى حيث اتضح له ان الموسيقى الأجنبية بلغت ٨٨,٧ ٪ من جملة المساحة الزمنية المخصصة للموسيقى فى البرنامج الثانى فى الوقت الذى مثلت فيه الموسيقى العربية ١١,٣ ٪ وهذا يوضح ان الموسيقى تحتاج الى مزيد من اهتمام البرنامج الثانى كما ان المسرحيات والتمثيليات الأذاعية تمثل ١٤,٦٩ ٪ من جملة زمن عينة الدراسة واحتلت المرتبة الأولى بين بقية المواد من حيث المساحة الزمنية المخصصة لها ورغم ذلك فقد كانت معظم هذه المساحة مخصصة لاعمال مسرحية اجنبية ويستخدم البرنامج اللغة الفصحى بنسبة ٥٦,٨١ ٪ والموسيقى تمثل ٥٩,٥ ٪ من جملة البرامج وكانت معظم البرامج تبث على شكل حديث مباشر .

ولقد قامت سهير سيد احمد بدراسة البرامج الثقافية فى تليفزيون جمهورية مصر العربية واهم نتائج الدراسه ان البرامج الثقافية التى تدور موضوعاتها حول المعارف العامه بلغت نسبتها ٢٤,١٢ ٪ من مجموع الموضوعات التى اجريت عليها الدراسات وتتضمن هذه النسبة تقديم المعلومات العامة وتاريخ اعلام الفكر والتعريف بالكتب والأحداث الثقافية والأثار ولا يتعدى نسبة البرامج الثقافية التى تهتم بالأدب وفنونه وقضاياه ٩,٧٥ ٪ من موضوعات البرامج الثقافية التى اجريت عليها الدراسة ولما كانت تلك الموضوعات هى التى تصور الحياة الثقافية من خلال التراث الأدبى القديم والحديث فان هذه النسبة لا تتناسب مع اهميه ومكانة موضوعات الثقافة الادبية التى تشارك فى تكوين الانسان المعاصر [١٦] .

ولقد قامت الدكتور مرهان حسين الحلوانى بدراسة عن الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية فى برامج التليفزيون المصرى وهى تتعرض لمشكلة قوميه الا وهى مسئوليه التليفزيون المصرى كوسيله اتصال جماهيريه تجاه الثقافة . اى هل التليفزيون المصرى عليه ان يولى اهتماما كبيرا للثقافة الجماهيرية ونبذ ثقافة

التنمية فى ظل ظروف المجتمع المصرى كدولة ناميه وقد اختلفت الأراء حول دور التليفزيون ومسئوليته فى هذا الصدد فهناك رأى يؤيد العمل من اجل نبذ ثقافة التنمية والأتجاه الى الثقافة الجماهيرية اذا احسن استخدامها باسلوب علمى وواقعى وذلك لان ثقافة الجماهير يحتم عليها تأكيد انسانية المواطن واخراجه من براثن الجهل والتخلف والأمية .

ولكن الرأى الارجح ان الثقافتان الرفيعه والجماهيرية مطلوبتان من أجل ارتقاء المجتمع وتقدمه .

ولقد قامت بتحليل مضمون البرامج الثقافية فى التليفزيون المصرى واسفرت نتائج الدراسة ان المساحة الزمنية التى شغلتها برامج الفنون والآداب التى تندرج تحت مجموعة البرامج الثقافية فى القناة الأولى نسبة ٣,٧٧ ٪ من المساحة الكلية للقناة الأولى بينما القناة الثانية فقد احتلت البرامج الثقافية نسبة ٧,٧٦ ٪ للمساحة الكلية للقناة الثانية ويتضح من هذا ضألة المساحة الزمنية المخصصة للبرامج الثقافية على القناتين (١٧) .

ودلت نتائج الدراسات بأن الدراما السينمائيه الأجنبية قد حظيت بالنصيب الأكبر من المساحة الزمنية بالنسبة للقناتين فلقد بلغت المساحة الزمنية للدراسه السينمائيه والأجنبية على القناه الأولى نسبة ٦٤,٣ ٪ من المجموع الكلى الذى بلغ ٣٦,٣٥ ٪ اما القناه الثانيه فكان نصيبها نسبة ٣٨,٨ ٪ من المجموع الكلى الذى بلغ ٦٦,٢٢ .

اما بخصوص مجال التغطية فجميع موضوعات الدراسه السينمائية على كلا القناتين كان مجال تغطيتها الولايات المتحدة الأمريكية وهذا يظهر ان مضمون الثقافة مرتبط بالمواد الأجنبية .

واخيرا لابد من الأخذ فى الاعتبار حين التحدث عن دور وسائل الاتصال فى التنمية الثقافية ان وسيله الأتصال الحديثه تقوم على صياغة المعلومات صياغة تجنح للتبسيط الذى يضمن قبولها وفهمها بين الملايين من كافة المشاهدين والسامعين والقارئين ولكن هذا النهج القائم على التبسيط والتنميط فى صياغة المعلومات يمكن ان يؤدى إلى تشبيط الفكر المستقل واشاعة النمطية فى الذوق والفهم والسلوك كما يمكن ان يؤدى لخفض مستويات التفكير بين الملتقى اضافه لتشجيع روح السلبيه والمواجهة ذلك ينبغى على القائم بالاتصال ان يتخذ ما يلزم لتشجيع المشاركة الفاعلة فى الانشطة الثقافية والفكريه .

ويلاحظ ايضا ان معظم القائمين بالاتصال فى البلاد العربية من القطاعات او الآخذة فى الثراء وبمعنى أخر البورجوازيه او السائرة فى درب التبرجز وتبعا لذلك فان وسائل الاتصال الموكل قيادتها اليهم تجنح الى ترك امرها كليه لهم لخدمة مصالح القطاعات الأجتماعية التى ينتسبون اليها اصلا او تطلعا ولذا على القائم بالاتصال توجيه وسائل الأتصال بحيث ترتبط ارتباطا محكما بقضايا الوطن وقيمة الثقافة وتوجهاته الحضارية بحيث تخدم مصالح الشعب كله خاصة الفقراء والريفيين وفى نفس الوقت الذى تظل قيمه متفتحه على ثقافات الأمم الأخرى وحضاراتها متفاعله معها ولكن بدون اى تبعية (١٨) ان ثمة حاجة ملحة لاعطاء اولويه قصوى لعملية التخطيط ورسم السياسات فى مجال الأتصال والتنمية الثقافية بحيث تصبح وسائل الأتصال موجهة للتصدى للغزو الثقافى وفقدان الهوية . ◆

الهوامش

١ ــ د . مدثر عبد الرحيم الطيب دور صناع القرار السياسى فى صياغة وتحديد العلاقة بين وسائل الاعلام والهويه الثقافية فى مجلة النيل القاهرة : الهيئة العامة للاستعلامات يناير ١٩٨٩ ، عدد ٣٥ السنة التاسعة ص ٨٢ ـ ص ٨٧ .

٢ ــ الحلقة الدراسيه الثالثه لبحوث الأعلام والثقافه التقرير الختامى القاهرة : المركز القومى للبحوث الأجتماعية والجنائية ١٩٨٣ ص ٥٣ .

٣ ــ د . ناديه حسن سالم وأخرون اثر التعاون بين وسائل الاعلام واجهزة الخدمات فى التنمية الريفية القاهرة : المركز القومى للبحوث الأجتماعية والجنائية ، ١٩٨١ ، ص ١٨ ــص ١٩ .

٤ ــ د . على عجوة دراسات فى العلاقات العامة والأعلام القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٨٥ ، ص ١٤٦ .

٥ ــ المرجع السابق ص ١٩٨ .

٦ ــ المرجع السابق ص ١٥٤ ـ ص ٥٥ .

٧ ــ محمود سعيد محمود ـ منهجية تقويم الثقافة الجماهيرية فى ندوة منهجية تقويم السياسيات الأجتماعية فى مصر القاهرة : المركز القومى للبحوث الأجتماعية والجنائية ١٣ ــ ١٥ ابريل ١٩٨٨ ، ص ٢٣٥ ـ ص ٢٣٦

٨ ــ د . ابراهيم امام : الاعلام والاتصال بالجماهير القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ـ ١٩٦٩ ص ٤١٠ .

٩ ــ د . على عجوه مرجع سابق ـ ص ١٥٥ .

١٠ ــ د . برهان غليو الهوية والثقافة والسياسيات الثقافية فى البلدان التابعة . مجلة الفكر العربى المعاصر بيروت : مركز الأنماء القومى عدد ١٧ : كانون الأول وكانون الثانى : ١٩٨٢ ، ص ١٧ ـ ص ٢٩ .

١١ ــ عبد الباسط عبد المعطى الوعى التنموى العربى القاهرة : دار الموقف العربى : ١٩٨٣ ، ص ٥٧ ــ ص ٥٨ .

١٢ ــ شون الجدايد اصوات مقددة وعالم واحد باريس ـ ابونسكور ١٩٨١ ص ٣٣٨ ـ ص ٣٦٠ .

١٣ ــ مرهان حسين الحلوانى الثقافة الرفيعة والثقافة الجماهيرية وبرامج التليفزيون المصرى رسالة وزارة كلية الاعلام جامعة القاهرة ١٩٨٨ ، ص .

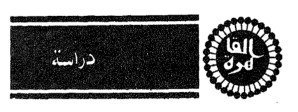
١٤ ــ المرجع السابق ص ١٣

١٥ ــ المرجع السابق ص ١٥

١٦ ــ المرجع السابق ص ١٦

١٧ ـ المرجع السابق ص ٤٣٤ ـ ٤٣٥

١٨ ــ د مد ثر عبد الرحيم الطيب مرجع سابق ص ٨٢



التنمية الثقافية وازدهار الابداع

د. مصرى عبد الحميد جنوره

مقدمـــة :

حين نتحدث عن التنمية الثقافية فلابد أن يكون واضحا فى الذهن منذ البداية ما هو المقصود بكلمة ثقافة وبمصطلح تنمية حتى نتمكن من الربط بين هذه التنمية الثقافية وبين ما نزعمه من ازدهار للابداع .

كلمة ثقافة Culture كلمة لها استخدامات متعددة ، وهى تشير ضمن ما تشير اليه إلى مجموع المعارف والمهارات والتى تمثل بالنسبة للفرد (وبالنسبة للجماعة أيضا) اطارا مرجعيا يوجه سلوكه فى الاتجاه الذى يتسق مع هذا النسق المعرفى المكتسب .

وهذا المعنى على وجه العموم لا يبعد كثيرا عن الاستخدام الانثروبولوجى للكلمة والذى يشير إلى الثقافة باعتبارها محصلة التراث الذهنى الموروث من عادات وتقاليد وقيم وأفكار واتجاهات بين جماعة من الجماعات ، هذا بالاضافة إلى الجانب المادى المتمثل فى المنشآت والمؤسسات والأدوات .. الخ التى هى نتاج لتلك الثقافة الذهنية أو مواكبة لوجودها ومؤثرة فيها ومتأثرة بها أيضا .

ولا نريد أن ندخل فى جدل أكاديمى حول كلمة ثقافة وكلمة حضارة فالكلمتان تستخدمان بالتبادل لتشير احداهما الى ما تشير اليه الكلمة الأخرى ، مما أوضحناه فى السطور السابقة ، وان كان هناك من الباحثين من يفضل استخدام كلمة حضارة للاشارة بها الى الجانب المادى من كيان الجماعة والمجتمع .

وعلى وجه العموم فنحن أميل الى استخدام مصطلح الثقافة للاشارة الى جملة المكتسبات والموروثات المعرفية الشائعة بين أفراد جماعة من الجماعات بما تمثله من أطر ذات توجيهى على سلوك الفرد وسلوك الجماعة ، وغير خاف بالطبع أن الجانب المادى من المنجزات الانسانية المتمثل فى الالآت والأجهزة والمؤسسات ... الخ ذو علاقة جدلية واضحة بالجانب الروحى أو الذهنى أو المعرفى الموجه لحركة الجماعة (١) .

هذا هو المقصود بكلمة ثقافة ، فما هو المقصود بكلمة تنمية ؟

يذهب التعريف القاموسى لكلمة تنمية Development

(كما ورد فى قاموس العلوم السلوكية لبنجامين وولمان (٩٧٣)

الى أنها تشير الى (حدوث) المزيد من التعقيد Complexity أو التنظيم Organization أو هما معا لعملية ما من العمليات أو لبناء ما من الأبنية أو لهما معا .

(أنظر : (B.B Woeman (1973) Dictiobary of Behavioral Science Nostrabd, New York .

وربما كان من الضرورى من أجل

المزيد من الوضوح أن أقدم بين يدى (قارئى نبذة مختصرة عن دراسة كلفنى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية باجرائها)[1] ، وكان هدف الدراسة هو الكشف عن الآثار المترتبة على تعرض الأطفال ما بين أعمار ٦ ، ١٢ سنة لتلقى المواد (الثقافية) التى تبثها وسائل الاتصال الجماهيرية . (٢)

حددنا الهدف من البداية كما هو واضح ثم اتجهنا الى تحديد وسائل الاتصال الجماهيرية واستقر رأى هيئة البحث على أن تكون هى الاذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات والكتب والمسرح والسينما والكاسيت والفيديو الكاسيت .

وكانت المفاجأة أن وجدنا أن غالبية أفراد العينة (حوالى ١٠٠٠ تلميذ وتلميذة) يتعرضون لتأثير التليفزيون ، ثم الاذاعة ثم السينما ، ثم القراءة ثم المسرح ، وبعد ذلك يأتى الكاسيت (أما الفيديو كاسيت فلم يكن قد انتشر بعد بالصورة الوبائية التى انتشر بها بعد ذلك) . . . . هذا عن حجم التعرض لأدوات الاتصال ، أما عن حجم الأثر فقد وجدنا أيضا أن التليفزيون هو صاحب أكبر تأثير . . ولكن فى أى اتجاه ؟ تلك هى القضية التى تحتاج منا الى وقفة .

لقد اتضح من هذه الدراسة ومن العديد من الدراسات كذلك أن الأطفال المدمنين لمشاهدة التليفزيون كثيرا ما يصابون بالسلبية ، ولا يحاولون القيام بجهد ذهنى ايجابى ، بل انهم مع مرور الوقت يصابون بفقر الخيال ، والعجز عن التهويم وهو الأمر الذى يؤثر - سلبيا - على طاقاتهم الابداعية ، على عكس الأمر فى القراءة ، خاصة إذا كانت المادة المقروءة مما تحاول أن تستدرج خيال المتلقى وتستثير تفكيره وتستفز ذاكرته .

ان المؤشرات من جملة الدراسات التى أجريناها ، وأجراها غيرنا من الباحثين فى الوطن وفى العالم العربى تدل بما لا يدع مجالا للشك على أن وسائل الاتصال الجماهيرية بما تملكه من سطوة تأثيرية بالغة لها أكبر الأثر فى تشكيل سلوك الجماعة وتنظيم سلوك الفرد الذى ينتمى الى تلك الجماعة ، ولا يخفى على أحد أن وسائل الاتصال التى تعمل فى المجتمع العربى ، تكون بالتالى هى المسئولة عن تشكيل الأطر المرجعية لسلوك الأفراد والجماعات المكونين لهذا المجتمع ، أى أن ثقافة المجتمع أصبحت فى جانب كبير منها مرتبطة بدرجة أو بأخرى بما يمكن أن تقدمه وسائل الاتصال الجماهيرية بعد أن أصبحت من أهم روافد تقديم المعرفة سواء كان هذا التقديم بشكل منظم أو بشكل تلقائى غير موجه .

وربما يتساءل متسائل عن دور الأسرة وجماعات الاقران فى تقديم المعرفة والخبرة من خلال ما يعرف باسم التطبيع أو التنشئة الاجتماعية S. Sociaization والجواب هو أن هذا الدور موجود ، ولكن لدينا من المبررات ما يجعلنا نقرر ، وبدرجة عالية من الثقة ، أن دور الأسرة والجماعات الاجتماعية المحيطة بالفرد (سواء كانت جماعات أقران أو رفاق أو زملاء أو غير ذلك) بدأ يتراجع بعد أن أصبح المحك الاساسى للجميع هو ما يتلقونه من خلال وسائل الاتصال الجماهيرى فالأسرة على سبيل المثال كبيرها وصغيرها يلتقون حول التليفزيون أغلب ساعات الليل ، كما أن جماعات الاقران والرفاق يكتسبون الجانب الأكبر من ثقافتهم التلقائية ، من خلال ما تقدمه اساليب الاتصال الموجودة فى المجتمع . هذا بالاضافة إلى الثقافة الوافدة عبر الأفلام الأجنبية التى أصبحت كالوباء المتحرك بكثافة واصرار على أرض الواقع العربى ، بما يخلفه من آثار هى فى معظمها آثار سلبية . على نوع القيم والاتجاهات التى يعتنقها افراد المجتمع وخاصة جيل الناشئة والشباب .

والأمر المؤسف هو أن القراءة كقناة من قنوات التثقيف ذات الأهمية البارزة قد تراجع دورها فى السنوات الأخيرة ليحل محلها الفيديو والتليفزيون والسينما الهابطة ، كما أن المسرح الرشيد تراجع ليحل محله ما يطلق عليه اسم القطاع الخاص والمسرح فى تقديرنا برىء ما يقدمه هذا القطاع من أعمال لا يمكن وصفها بأنها تنتمى إلى أى نوع من أنواع الفن المقبول .

غاية القول أن وسائل الاتصال الجماهيرية أصبحت ذات اليد الطولى فى تنشئة الأبناء ، وبالتالى لها دورها المهم فى تشكيل أطرهم المرجعية (أى الأنماط الثقافية التى يتشيعون لها ويعملون بمقتضاها) وكما هو واضح فإن ما تقدمه تلك الوسائل فى جانب كبير منه ، أو لنقل أنه فى الجانب الاكبر ردىء وهابط ، وبالتالى فإن ما يترتب عليه من سلوك لا يمكن أن يكون سلوكا راقيا .

الثقافة المصرية وروافدها :

وربما يتساءل متسائل عن الروافد التى تمد المواطن المصرى بالثقافة ، وهل هى كلها ما يمكن أن يتم التحكم فيه ؟

الثقافة المصرية ذات مصادر وروافد متعددة ، فهناك الموروث الذى تتوارثه الأجيال من خلال عملية التنشئة الاجتماعية بقنواتها المتعددة وهو ما يتمثل فى العادات والتقاليد والقيم وأنماط السلوك فى مواقف الحياة المختلفة ، وهناك مؤسسات التعليم المختلفة ومنها ما هو تابع للدولة ومنها ما ينتمى إلى جهات أخرى كبعض المؤسسات الدينية والمراكز الثقافية الأجنبية وبعض المؤسسات التعليمية الخاصة .

هناك بعد ذلك وسائل الاتصال الجماهيرية التابعة للدولة ، ومنها ما هو تابع لوزارة الاعلام وما يتبع وزارة الثقافة ، وبالاضافة إلى المؤسسات الصحفية ذات الاستقلال النسبى والتى يشرف عليها أما مجلس الشورى أو الاحزاب السياسية .

وربما يضاف إلى كل ذلك بعض مؤسسات النشر الخاصة التى تنتمى إلى بعض المؤسسات والهيئات أو الأفراد ، والتى تمارس عملية النشر لتصدر عنها المطبوعات المختلفة سواء كانت اصداراتها مطبوعة فى مصر أو مستوردة من الخارج .

هذه هى روافد الثقافة الشرعية أو المصرح بها ، وهناك بالإضافة إلى كل هذه الروافد روافد أخرى قد تكون

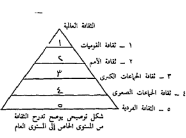
متمثلة فى قنوات الاتصال الأجنبية والتى لا سلطان لأحد عليها أو المجلات والصحف التى تدخل البلاد من الخارج بشكل مصرح به أو من خلال عملية تسرب غير مشروعة . . .

وخلاصة القول أن عملية نقل الثقافة وعرضها على من يتلقاها عملية ليست بسيطة ، ولذلك فإن تعليق المسئولية عن قصورها أو كفاءتها لا ينبغى أن يكون موجها بالضرورة إلى مؤسسة بعينها أو وزارة بذاتها فكما رأينا المستهدف وهو وجدان ووعى الفرد ، وبالتالى وجدان ووعى الجماعة التى ينتمى اليها هذا الفرد والمستهدف ليست موضوعاً فى برواز غير قابل للاختراق ألا وفقا لشروطنا وتوجيهاتنا ، كلا فإنه مطروح للتأثير من العديد من الاتجاهات ، ومن ثم فإن على من يتصدى للحديث عن التنمية الثقافية أن يكون واعياً بتلك الحقيقة ويرسم خطته على هذا الاساس .

خصوصية الثقافة وعموميتها :

ربما يتصور البعض من سياق ما قدمناه حتى الآن أن الثقافة شىء جامد أو أنها عدد من القوالب النمطية تخص بحذافيرها أبناء الجماعة الواحدة فقط والحقيقة أن هذا التصور أبعد ما يكون عن الواقع لأن للثقافة — أى ثقافة — جانبين جوهريين ، أما الأول فهو خصوصية تلك الثقافة أى أن لكل منها ثقافته النوعية ، لأن كل انسان منذ أن يولد تتكون لديه أنوية (جمع نواة) هى بمثابة قوالب خام هشة تبدأ مع مرور الوقت تكتسب درجة أو أخرى من الصلابة وذلك بفعل المكتسبات التى تأتيها من البيئة الخارجية ، ومن خلال تفاعلات لا حصر لها تتكون فئات عقلية ما تلبث أن تصبح هى الدواليب التى تتشكل فيها كل خبراتنا ، وهى دواليب فيما يرى العالم النفسى الأمريكى برونر وزملاؤه (Braner etal, 1958) تطبع بطابعها كل ما يتلقاه الانسان من احساسات تتحول إلى ادراكات ذات صياغات لها خصائص الدواليب العقلية التى تشكلت فى عقل المرء مع مرور الوقت ، ومن ثم فان الثقافة التى تتكون فى الجهاز المعرفى للانسان فى ثقافة لها خصوصيتها ، ليس من حيث الشكل فحسب ولكن ايضا من حيث المضمون الذى هو فى حقيقته مرتبط بسياق ترميزى Coding Context يعطى المعلومة التى ترد اليه من الخارج معناها ودلالتها لكى يتم تخزينها فى الفئة Categorg أو الدولاب المناسب لها .٣

وعلى ذلك فإن نظام التعليم والتنشئة وما يشيع أى الواقع الاجتماعى والبيئى من منبهات Stimali مسئول إلى حد كبير عن تنشئة ثقافة الفرد الذى هو كجزء من الجماعة ، وهذا الفرد يعمل بالتالى كجزء من سياق متفاعل أى أنه يؤثر بقدر ما يتأثر وبالتالى فإنه حين يكتسب معلومة معينة ، فإنه يحولها إلى رمز يضاف إلى مجموعة الرموز المختزنة فى بناء المعرفة ، ومما لاشك فيه فإنه سوف يرد على الواقع الخارجى باستجابة معينة متأثرة بالطبع هى الأخرى إلى نوع من الاثارة لأجهزتهم المعرفية بما يعنيه ذلك من علاقة تفاعلية بين الفرد وبين الآخرين ، وهو الأمر الذى يقود إلى تكوين ما يمكن أن نطلق عليه العمومية والنسبية للثقافة ، أى أن الثقافة الفردية (ثقافة الفرد المستقل) وأن كانت ثقافة خاصة جداً الا أنها تطرح نفسها بدرجة أو بأخرى على الآخرين لكى يمكن أن توجد بعد ذلك درجة من التشارك أو التشابه ولو بجزء محدود بين ثقافة الفرد وثقافة الآخرين المحيطين بهذا الفرد ، وهو ما سوف يجد له منافذ أخرى يمتد منها إلى جماعات المجاورة بفعل الفواصل وعمليات التفاعل المختلفة التى أشرنا إليها فيمكن تصور أن الأفراد لكل منهم ثقافته الخاصة جداً والتى تتشابه فى جانب منها مع ثقافة الجماعة الصغيرة وللجماعة الصغيرة التى ينتمى اليها الفرد ثقافتها النوعية والتى تتشابه فى جانب منها مع ثقافة المجتمع الذى تنتمى اليه ثم هناك الثقافة القومية والتى تستمد جذورها وخصائصها من ثقافة الجماعات الفرعية ، وفى القمة نجد الثقافة العالمية التى تحمل الخصائص العامة لثقافة العصر وهى بطبيعتها ثقافة تستمد خصائصها من الثقافات الأكثر قوة وتأثيراً .



شكل توضيحى يوضح تدرج الثقافة من المستوى الخاص إلى المستوى العام

الثقافة والابداع

Calture and Creativity

أشرنا فى الصفحات السابقة إلى مفهوم الثقافة بداية من معنى الكلمة وروافد الثقافة وأساليب اكتسابها إلى أن وصلنا إلى الثقافة بين الخصوصية والعمومية بدءً بثقافة الفرد وانتهاءً بالثقافة العالمية .

والآن ما هى العلاقة بين الثقافة والابداع ؟

قد يكون من الضرورى فى البداية أن نقدم بين يدى القارىء نبذة مختصرة عن مفهوم الابداع ، وما هو المقصود فى هذا السياق .

يشار بالابداع إلى عدة معانٍ نوجزها فيما يلى :

١ – الابداع بمعنى الانتاج Product المتميز الاصيل (أى غير المتكرر وغير المسبوق) والنادر الذى ليس له مثيل والنافع أى الملائم للموقف أو الظرف الذى يطرح فيه مثال ذلك اجابة الطالب على سؤال بسرعه وبدقة ودون أن يكرر اجابة غيره وبشكل غير متوقع هنا يكون الطالب قد قدم إبداعا .

٢ – المعنى الثانى هو السلوك الذى قام به الطالب من حيث نشاطه فانه قام بـ «سلوك ابداعى» فالطالب أبدع أبداعاً أى قام بسلوك يتصف بالابداع . فالكلمة تستخدم هنا للاشارة بها إلى فعل أو إلى عملية معينة .

٣ – المعنى الثالث هو ما يتميز به هذا الفرد من خصائص يتميز بها الفرد ، وعلى ذلك فان المعانى التى يشار بها إلى الابداع هى :

١ ــ الانتاج الابداعي . (Creative Product)

٢ ــ فعل الابداع (Creative act lorprocess)

٣ ــ خصائص الابداع (Creative traits (or abilities)

وقد تتوفر عند الشخص خصائص الابداع ولكنه لا يقوم بفعل الابداع ، وبالتالي لن يتحقق له عائد أو انتاج ابداعي ، وقد يحاول الشخص أن يبدع فيقوم بفعل الإبداع ، ولكن الناتج لا يكون ابداعياً . وقد يأتي الناتج له درجة أو أخرى من درجات الابداع ويكون السبب في ذلك الصدفة ، على الرغم من أن الشخص لا يملك خصائص الابداع ، كما أنه لم يقصد أن يقوم بفعل الابداع ، مثل أن يمسك شخص بفرشاه (ويلخبط) شيئا على الورق فيأتي الرسم أو الصورة لها خصائص ابداعية معينة ولكنها غير مقصودة ، لن يستطيع هذا الشخص أن يقوم بمثلها مرة أخرى .

ولكن على وجه العموم فإن الأمر المسلم به أن الانتاج الابداعي يندر أن يتحقق الا من خلال شخص له خصائص الابداع ، كما أن هذا الناتج الابداعي يندر أن يتحقق الا من خلال جهد مبذول وموجه فيما نطلق عليه اسم عملية الابداع Creative proess لها خصائص وملامح وشروط ، حين تتوفر فإن الفعل ينطلق ويمضى إلى غايته محققا للناتج الابداعي .

ولقد توصلنا عبر العديد من الدراسات (حنورة ١٩٧٧، ١٩٧٩، ١٩٨٠، ١٩٨٥، ١٩٨٦، ١٩٩٠) إلى نتائج انتهينا منها إلى وجوه وحدة متكاملة يعمل من خلالها الفرد وبالتالي فان فعل الابداع وكذلك الناتج الابداعي المترتب على هذا الفعل يكتسب ملامحه من هذا الوعاء النفسي التكاملي ، ويقدر ما يكون هذا الوعاء متفوقا يجيء العمل على درجة عالية من التفوق والوعاء أو البناء المشار اليه هو عبارة عن بناء ذى ثلاث طوابق لكل طابق أربعة أبعاد أما الطوابق فهي طابق علم تتكون من خلاله السمات الأولى للسلوك كما يتشربها الفرد من عمليات التنشئة (التعليم والتقى العام لخبرات الحياة المتنوعة) ثم يليه صعوداً الطابق الثاني وهو طابق توجيه الطاقة النفسية لملامحها التي تكونت في المستوى الأولى (أو الطابق الأول) من أجل أن يتخصص الفرد في القصة أو الشعر أو الكيمياء . . . الخ ، أما المستوى الثالث فهو مستوى المواجهة مع صلابة المادة أى مستوى التوجه إلى افراز انتاج ابداعي معين من خلال فعل محدد مستخدما وحاشدا كل طاقته النفسية بأبعادها المختلفة فما هي ياترى تلك الابعاد النفسية التي تتفاعل فيما بينها من خلال الفعل الموجه لافراز وحدة من وحدات الابداع ؟

الأبعاد كما ذكرنا أربعة وهي

١ ــ بعد معرفي ذهني

٢ ــ بعد وجداني دافعي

٣ ــ بعد جمالي تشكيلي

٤ ــ بعد اجتماعي ثقافي .

والبعد المعرفي يضم الاستعدادات والقدرات العقلية بما فيها قدرات الذكاء العام وقدرات الابداع ، وما يهمنا الاشارة اليه هو أن الذكاء العام قد يوجد عند الانسان ولا تعرف خصائص الابداع التي استقرت نتائج البحوث النفسية في الخمسين عاما الأخيرة ، على أن أهمها القدرات التالية :

١ ــ القدرة على الإصالة Origina-litg بمعنى القدرة على افراز استجابات أو وحدات سلوكية لها خاصية القدرة والتميز والملائمة .

٢ ــ القدرة على المرونة Flexibility وهي قدرة الفرد على افراز وحدات سلوكية متنوعة غير متكررة وكذلك القدرة على عدم التقلب والجمود عند فئة واحدة من فئات السلوك ، أى عدم الجمود والانغلاق ، والتنويع ما أمكن في سياق ما هو مطلوب .

٣ ــ القدرة على الطلاقة Fluency وهو ما يعنى قدرة الفرد على افراز وحدات سلوكية كثيرة ومتنوعة في وحدة زمنية محدودة مما يتعلق بالسلوك المرغوب فيه .

٤ ــ اكتشاف المشكلات Seeing problems وهو ما يشير إلى القدرة على نقد الواقع من أجل تجاوزه إلى ما هو افضل في سياق ما هو ملائم للهدف من الابداع .

٥ ــ مواصلة الاتجاه Maintaining Direction وهو القدرة على المضى قدماً إلى الامام خلال فعل (أو عملية) الابداع بداية من الحركة الأولى إلى أن يتحقق للسلوك الابداعي غايته بافراز مقطع سلوكي ابداعي له ملامح متكاملة مع تجاوز العقبات والصعاب التي تعترض طريق المبدع .

وغير خاف بالطبع أن هذه القدرات المشار اليها تمضي من خلال طاقة عقلية متحررة من كل قيد ، الا قيود الضرورة الابداعية التي تقتضيها طبيعة المنجز الابداعي ، أى أننا بازاء ، حرية مقيدة بالضرورات الابداعية ، وهذا ما يميز المبدع عن الفوضوى . المبدع يعمل من خلال قيود ، ولكنه يبتكر الوسائل التي يتحرر بها من تلك القيود .

وحين نتحدث عن الحرية الابداعية فإننا لا نتحدث عن فوضى بلا حدود وبلا قيود بل كل نعنيه أن المبدع لكى يعمل لابد أن يتحقق له على الأقل الوسائل والأدوات التي تجعله قادرا على تجاوز القيود المفروضة عليه ، حتى وان كانت تلك القيود هي قيود سلطة غاشمة سياسية أو ايديولوجية تحاول منعه من الابداع فاننا هنا نكون بإزاء مبدع عاجز ، ويظل هذا المبدع قعيد عجزه إلى أن يجد الوسيلة التي يحرر بها طاقته الحبيسة وقد تكون تلك الوسيلة وسيلة داخلية يلجأ اليها هرباً من القيود ، وقد تكون وسيلة تكنيكية مثل أن يصطنع الرمز هربا من المباشرة الظاهرة ، وبذلك ينجز عملاً ابداعيا في ظل قيود معجزة ، ولكنه استطاع من خلال استخدام حريته الداخلية أن يتحرر ويتفوق على قيوده ويسمو على عجزه ، فيحلق في آفاق الحرية الشخصية وتتحقق له أعلى درجة من درجات الانطلاق ولكن كيف يتحقق له ذلك ؟

ربما تجيب الفقرة التالية على هذا السؤال .

ثراء الثقافة وازدهار الابداع :

فى زيارة قام بها العالم النفسى الامريكى بول تورانس الى اليابان وقف الرجل وهو دارس متعمق للسلوك الابداعى مشدوها امام مشاهدة فى تلك الدولة التى كانت منهزمة وراكعة منذ ما لايزيد على ربع قرن وعاد الباحث الامريكى إلى امريكا ليكتب دراسة له بعنوان (دروس فى الموهبة والابتكار نتعلمها من أمة ذات ١١٥ مليون فائق الانجاز) .

لعل ابرز شيء يلاحظه زائر اليابان هو اهتمام اليابانيين بالطفل ليس من حيث الرعاية الطبية والنفسية فحسب ، ولكن من حيث التنشئة الثقافية ، ونبادر فنقول أن ما قد يناسب الشعب اليابانى قد لا يناسب الشعب الامريكى أو الشعب المصرى ولكن مما لاشك فيه أن هناك ملامح عامة أو مبادىء أساسية يمكن أن تمثل قاسما مشتركا بين اساليب التنشئة الثقافية .

ويمكننا أن نوجز القول فى عدد من المبادىء التى انتهى اليه الباحثون وأفترضوا أنها تشكل القواعد الرصينة التى لا يمكن بدونها أن تنهض أمة أو تقوم لها قائمة نوجز أهمها فيما يلى :

١ ــ من المسلم به أن التنشئة كما اسلفنا فى الصفات السابقة تبدأ منذ ميلاد الانسان حيث أن جهازه الحسى يبدأ فى تلقى المعلومات منذ الميلاد وتتشكل بداخله القوالب التى تعمل كما ذكرنا من قبل بمثابة الدواليب أو الفئات المشكلة لكل فئاته المعرفية فيما بعد ، لا يختلف على ذلك منصب أو آخر من المذاهب النفسية المهتمة بإرساء اساليب التنشئة الاجتماعية .

وعلى ذلك فانه من الضرورى أن نبدأ فى اعداد الام (أو من يقوم مقامها) لكى تكون قادرة على تدريب الطفل على التلقى المناسب والذى ينمى لديه المهارات الابداعية التى زود بها جهازه البيولوجى (مع ملاحظة أن الانسان يولد مزودا بطاقات ذهنية من بينها الطاقات الابداعية وذلك كطاقات خام قابلة للتنمية والتدريب) وقد يكون الوليد قد منحه الله قدرا من الاستعدادت العقلية والطاقات الابداعية ولكن الاهمال قد يكون مسئولاً مع مضى الوقت عن تدهور تلك الطاقات وذبولها على حين أن شخصا آخر قد يكون ولد مزودا بطاقات اقل ولكن اسلوب التنشئة الذى توفق اليه البيئة (والام أو من تقوم مقامها من ابرز العناصر) هذا الأسلوب يساعد القدر المحدود من الاستعدادات والطاقات الابداعية الخام على ان ينمو ويزدهر ويقدم بعد ذلك انجازات على درجة عالية من الابداع .

ولعله من الضرورى أن نشير هنا إلى أن الانسان — أى انسان يزود بقدر ولو محدود من الطاقات الابداعية — ولكنه — أى الانسان لا يستثمر كل ما منح من طاقات وما يستخدمه أن هو الا جزء يسير جداً لا يكاد فى نظر بعض الباحثين يتجاوز ١٠٪ مما هو مزود به والذى لو استخدمه استخداما مثاليا لتغير واقعه الشخصى والواقع الاجتماعى الذى ينتمى اليه تغيراً جذريا وبلا حدود . وهذا هو الذى جعل تورانس يرى أن اليابانيين قد استثمروا جانبا من الطاقات الابداعية لدى مواطنهم استخداما مناسبا مما جعلهم يتفرقون على واقعهم ويتجاوزون هزيمتهم العسكرية وليقدموا الصفوف بين الأمم ، مما جعل دولة مثل امريكا تخشاهم وتعمل لهم الف حساب .

٢ ــ الأمر الثانى بعد الأم أو من يقوم مقامها هو الجماعة الأولية التى ينتمى اليها الفرد ، كيف يمكن أن نجعل تلكم الجماعة جماعة فعالة ؟

لقد أجريت الدراسات المتعددة التى أثبتت أن العزل الابداعى مطلوب من أجل تحقيق تفاعل ايجابى بمعنى تجميع الافراد المبدعين أى المتصفين بخصائص الابداع معا مما يجعل التفاعل بينهم ايجابيا ويتوجه بهم إلى التفوق والأداء الخلاق على حين أن تجميع الافراد على اساس مستوى الذكاء العام (وهو الذكاء الخاص بالتحصيل الدراسى اى تحصيل المعرفة التقليدية دون تطرق إلى تحقيق انجاز إبداعى متفرد ويختلف عما ينجزه الآخرون) أقول إن تجميع الافراد على اساس التشابه فى مستوى الذكاء يؤدى إلى عدم التفوق فوجود أفراد متباينين أو متعاونين من حيث القدرة الذكاء العام معاً يتنافسون ويتفاعلون مما يجعل المتفوق يرغب فى استمرار تفوقه وبما يجعل الاقل تفوقا يحاول اللحاق بالأكثر تفوقا .

ومن ثم فإن التوصية دائما هى أن يجتمع الافراد المتشابهون فى الاستعدادات الابداعية معا من أجل انجاز ابداعى متفوق[٦] بينما يوصى بأن تكون فصول التحصيل الدراسى مكونة من افراد متفاوتين فى القدرة على التحصيل والتلقى (أى قدرات الذكاء العام) ، وليس هذا معناه بالطبع جمع المتخلفين عقليا مع المتفوقين تفوقا عاليا ولكن التفاوت المحدود أى التفاوت المناسب هو المرغوب فيه عندما نكون بصدد تجميع ذوى القدرة العقلية العامة .

٣ ــ الأمر الثالث الذى علينا أن نراعيه فى عملية التنمية الثقافية من أجل ازدهار الابداع أن نحاول إيجاد صيغة مناسبة تعمل من خلالها كل أجهزة الاعلام والاتصال سواء كانت تابعة للاعلام أو للثقافة أو كانت تابعة للأحزاب أو للجماعات المختلفة تضع فى اعتبارها مستقبل أبناء هذه الأمة ، وفى تقديرى أن أجهزة الاتصال الجماهيرى هى الأكثر تيثيرا فى تنمية ثقافة الأفراد ، وقد أشار كثير من الباحثين إلى أن أسلوب تقديم الثقافة والقناة الحاملة لتلك الثقافة على درجة كبيرة من الأهمية ، ومن أبلغ الوسائل تأثيرا (التلفزيون) ولكن ما يقدمه التلفزيون هو بكل أسف من الركاكة والسلبية والتخلف بما يجعلنا نجزم بأنه يؤدى إلى التخلف وهذا ما كشفت عنه دراسات متعددة ذات اساس منهجى موثوق فيه ، والتوصية المؤكدة هى أنه ما دام أن هذا الجهاز شر لابد منه فينبغى أن يكون هناك توجيه وترشيد لاساليب تقديم المادة الاتصالية بحيث تجعل الشخص مستكشفا Discorer وليس مجرد متلق سلبى ، ومشاركا فى صنع المادة الأتصالية أو فى صنع

مراحلها حتى لو كان مجرد متلقٍ وربما كانت الفقرات التى تستخدمْ بمثابة مسابقات موجهة ومؤجلة الاجابة من أفضل تلك الأساليب التى تساهم فى بناء وازدهار الابداع .

تأتى بعد القراءة كقناة لها أكبر الأثر فى تنمية استعدادات الفرد الإبداعية ، ومن سوء الحظ أن تلك الوسيلة اصبحت كسيحة ، إما لانصراف الافراد الى مشاهدة الفيديو والتلفزيون أو لضيق ذات اليد وعدم القدرة على شراء الكتب أو لفقر وقدرة الكتبات العامة أو لعدم التشجيع على القراءة ، وقد اتضح من الدراسات المختلفة (ومنها دراساتنا التى أجريناها باحتضان المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية) أنه كلما زاد تعرض الفرد للقراءة كلما ازداد زكاؤه العام وازدادت أيضا قدرته على الابداع ، والتوصية الجوهرية هى أن المدرسة هى المركز الرئيسى الذى يمكن من خلاله تنمية السلوك القرائى الموجه والمرشد ، وعلينا أن نلح على ذلك وندعو اليه ونؤازر تلك الدعوة حتى لو اضطررنا الى تبنى دعوة للاكتتاب من إجل انشاء مكتبات مناسبة ثم يتم بعد ذلك انشاء مكتبات احياء أو قرى يوضع على رأسها اناس ذوو مهارات واستعدادات متفوقة فى مجال تنشئة الإبداع ، وهم فيما نعلم كثيرون وليس لهم الآن دور من بين موظفى الدولة الحاصلين على مؤهلات عالية ويتم توزيعها كل عام طاقة عاطلة بلا عمل له أهمية أو دلالة .

(٤)الأمر الرابع والذى ينبغى أن يتوجه اليه جهد وزارة الثقافة هو النزول الى القاعدة العريضة من الشعب فى الأحياء والقرى والنجوع أما كيف يتم ذلك فلعله من ابسط ما يمكن وقد عرضت بعض افكارى على رئيس مجلس ادارة هيئة قصور الثقافه ـ الثقافة الجماهيرية ـ فى اجتماع حضره السيد محافظ المنيا ، وقلت أن المسألة محتاجة إلى الاستعانة بالمدارس الابتدائية وبعض العاملين بها لاستخدامها فى المساء وهى منتشرة بجميع انحاء الجمهورية ـ وبالمناسبة يمكن تلك المدارس والعاملين بها فى محو الأمية خلال شهور محدودة ، كما تم فعلا فى المواقع المحدودة ـ وحين تستخدم تلك المدارس كمراكز تنشئة ثقافية للمسرح وعروض السينما والفيديو والندوات الثقافية والأمسيات الشعرية والمحاضرات العامة ، فإن مناخا ثقافيا عاما سوف يسود ، كما أن تنشيط الوعى عند الفرد من خلال دعوته للمشاركة فى افراز ابداعات تتناسب مع قدرته ومن خلال تقديم المعونةلمن يحتاجها ومن يطلبها سوف يتم اكتشاف خامات ابداعية متباينة ، ربما يكون من بينها الموسيقى والمغنى والممثل والكاتب والشاعر والمخترع .... الخ ولكن علينا أن ننزل الى القاع من أجل اكتشاف اللآلىء ، وحين يتم الاكتشاف يجىء دور الجهات الأكثر ارتقاء فى سلم الرعاية الثقافية فى البنادر والمحافظات ، ولنتأكد جميعا أننا لم نبادر من الان فى وضع خطة قاعدية شبكية رشيدة فسوف يأتى يوم قريب نجد اننا متخلفون عن العالم ليس بسنوات ولكن بقرون وربما يكون قطار العالم قد سبقنا ونسينا فى محطة متخلفة من المستحيل علينا تعويض ما فات .

هذه هى بايجاز أهم الخيوط او الخطوط العامة التى تمثل رؤيا للتنمية الثقافية من أجل تحقيق الازدهار المعرفى وتنشيط الطاقة الابداعية ، أما التفاصيل التى يمكن أن تترجم إليها هذه الخطوط العامة فانها لا تحتاج لاكثر من الرغبة المريدة التى تتحرك من خلال أجهزة قومية موجودة بالفعل وفى جميع المحافظات، ولكن علينا فقط أن نرغب وأن نعطى اشارة البدء وكل شىء بعد ذلك هين وميسور ◆

هوامش

(١) انظر د . مصطفى سويف (١٩٨٥) الحضارة والشخصية ، المجلة الاجتماعية القومية ٢٢ ، ص ص ١٩ ـ ٣١ .

(٢)لمزيد من التفصيل حول وسائل الاتصال الجماهيرية ونمو الابداع يمكن الرجوع الى د . مصرى عبد الحميد حنوره ود . نادية سالم ، (الاتصال الجماهيرى ونمو الابداع) دراسه ميدانية اجريت بالمكز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية (١٩٩٠) .

لمزيد من التفصيل حول تنشئة الذهن يمكن الرجوع الى

– Bruneretal (1958)

Astudy Of Thinking, Wiley, New York.

وانظر أيضا د . مصرى حنورة (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية دار المعارف (١٩٩٠) .

(٤) من أجل الوقوف على خصائص الابداع يمكن الرجوع الى مؤلفات كاتب هذه االرسالة :

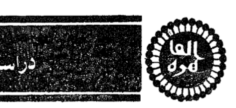
(أ) الخلق الفنى دار المعارف ١٩٧٧، (ب) الاسس النفسى للابداع الفنى فى المسرحية دار المعارف (١٩٩٠) والاسس النفسية للابداع فى الشعر المسرحى : الهيئة العامة للكتاب . القاهرة (١٩٨٦) سيكولوجية التذوق الفنى دار المعارف (١٩٨٥) رعاية الطفل المعوق (١٩٩١) دار الفكر العربى .

(٥) للوقوف على بعض الافكار الخاصة بالتجربة اليابانية وتنمية الابداع كما يراه تورانس يمكن الرجوع الى :

ــ بول تورانس (١٩٨٠) دروس الموهبة والابتكار نتعلمها من أمه ذات ١١٥ مليون فائقى الانجاز فى مجلة العلوم الاجتماعية (الكويت) ٨ ،٣ ص ١٦٣ ــ ١٧٤ (ترجمة عبدالله محمود سليمان)

وأنظر أيضا : لعبدالله سليمان (١٩٨٥) عومل الابتكار فى الثقافة العربية المعاصرة مجلة العلوم الاجتماعية ، الكويت العدد الأول المجلد الثالث عشر ص ٩ ــ ٣٤ .

(٦) للمزيد من الافكار حول تنشيط الابداع يمكن الرجوع الى (حنورة ١٩٧٩) وأيضا ١٩٨٠ فى مقالة له بعنوان :تنشيط التفكير الابداعى والقصف الذهنى المجلة الاجتماعية القومية ١٩٨٠ مجلد ١٧ ، ٢ ، ص ١٤٩ .



الحرية والتنمية الثقافية فى مصر

مبحث فى لزوم ما يلزم

على فهمى

محددات تمهيدية

١ ــ نعتقد أن طرح موضوع التنمية الثقافية ــ فى هذه الآونة ــ هو من قبيل « اهتمام المناسبات » فالأمم المتحدة تعلن هذا العام عاما دوليا للتنمية الثقافية . ولعل العيب الفادح فى « اهتمام المناسبات » هذا ، أن يركز الاهتمام ــ خلال المناسبة ــ حول المسألة المعنية حتى كأن لا مسألة تشغلنا على الساحة غيرها ، وأن يرتفع مد الحماس لدى الكثيرين إلى حدود المبالغة ، وأحياناً على سبيل الاصطناع . فإذا انتهت المناسبة فتر الحماس ، وتوارت المسألة التى كانت ملء الأسماع والأبصار ، توارت إلى غياهب جب الفتور والنسيان ، بل قد يغدو الحماس السابق حولها ، مادة للنقد أو للتهكم أو نحو ذلك .

٢ ــ وبدون محاولة للحصر ، نسوق ــ على سبيل المثال ــ ذكرى « عقد المرأة وعقد الطفولة » ، و « العام الدولى للمسنين » ، و « العام الدولى للمعوقين » ، وهلم جرا فاهتمام المناسبات » هو يقرب ما يكون لاهتمام طبالى الزفة ، زفة هنا الليلة وزفة هناك غدا ؛ وحماس الطبالين لا يتغير ، بينما موضوع حفل الزفاف متغير بالضرورة على الدوام .

٣ ــ وبصفة عامة ، فإن تناول موضوع « التنمية الثقافية » بالدراسة لما تكتنفه صعوبات جمة . فاصطلاح « التنمية الثقافية » غير منضبط بصرامة ، بل أكثر من هذا فان اصطلاح التنمية لما تختلف حوله الآراء . فإذا اقترنا من اصطلاح « الثقافة » ، واجهتنا عشرات التعريفات والاجتهادات ، والأمر نفسه وارد بالنسبة لمصطلح « المثقف » .

٤ ــ ومما يزيد الأمر صعوبة أن هذا الجدل الاصطلاحى ، ليس من قبيل الأمور والاجتهادات النظرية البحته ، ذلك أن له انعكاساته العملية البالغة الخطورة . فعلى سبيل المثال ، ما هو المعيار المحدد الدقيق لاعتبار شخص ما من قبيل « المثقفين » ؟ ؛ وبخاصة عندما لا يدقق المجتمع المعنى كثيرا حول المعايير !

٥ ــ وفى ضوء هذا ، فلا عجب أن تمتلىء الساحة الثقافية (عربيا ومصريا) بالغث وبالسمين ، وبالجادين وبالمدعين ، وبالمبدعين وبالمهووسين ، وبأطياف شتى من الأشخاص ، لا يرتفع بعضهم فوق مستوى الشبهات !

٦ ــ بل أكثر من هذا ، فإن بعضا ممن يدرجون فى اعداد المثقفين ، ليسوا أكثر من مثقفين بالسماع ، أو من قبيل المثقف بالعائلة ، أو من المثقفين المقاولين ، الذين يثرون من فائض قيمة إبداعات غيرهم من يقدمونهم من مثقفين أو مبدعين شبان لم يتحقق لهم الذيوع بعد .

٧ ــ ومن الضرورات المنهجية ، وأيضا من ضرورات الموضوع الفكرى للباحث ، أن يعمد ــ منذ البداية ــ إلى طرح قناعاته بدقة . فنحن نعتقد أنه لا يمكن إحداث « تنمية حقيقية » على أى مستوى ، إلا فى ظل مجتمع يقوم على اقتصاد مركزى مخطط ؛ وفى غير هذه الحالة ، فإن ما يمكن أن يحدث ــ فى احسن الأحوال ــ هو مجرد نمو وليس تنمية ، كما أننا نميل إلى التضييق فى مجال تحديد « المثقف » ؛ إذ نحن نقصر المصطلح على ذوى الانتاج الثقافى المتميز والذى يهدف ــ بدون فجاجة ــ إلى الارتقاء بالأفاق المعرفية أو الوجدانية فى سبيل « التقدم » ، على نحو عام . كما نعنى « بالحرية » ، الأعمال الحقيقى لكافة آليات وضمانات الليبرالية الفكرية فى أوسع حدودها .

٨ ــ وعلى هذا ، فسوف نركز فى دراستنا الماثلة هذه ، على بعد الحرية بهذا الاطار الذى نتبناه ، وعلاقة هذا وانعكاساته على الأبنية التنموية فى المجالات الثقافية بخاصة . وقد يكون من الملائم والمفيد معاً ، أن نعرض لمسار الخط البيانى للحريات الفكرية فى مصر المعاصرة ، وتعرجات هذا الخط وانكساراته ، وتأثير هذا على « الثقافة » و « المثقف » و « التراكم الثقافى » أو « التنمية الثقافية » مع التحفظات والاحترازات التى أوردناها آنفا . كما قد يكون من المثير للتأمل ، أن نحاول القيام باطلالة على مستقبل الثقافة العربية بعامة ومستقبل الثقافة فى مصر بخاصة ، وذلك فى ضوء التغيرات المتوقعة على مسار الحريات الفكرية .

٩ ــ وإذ يكون ذلك ، فلسوف نخصص المبحث الأول لعرض بعض الاشارات الهامة لمسار الخط البيانى للحريات الفكرية فى مصر المعاصرة . كما نخصص المبحث الثانى لنتائج هذا المسار ولا نعكاساته على الأوضاع الثقافية . أما المبحث الثالث والأخير ، فلسوف نعرض فيه بعض رؤانا المستقبلية حول موضوع تطور الحريات الفكرية وآثار هذا على مستقبل الثقافة فى مصر بالأخص . وقد نعقب بخاتمة ، ويثبت بأهم الإشارات والإحالات .

المبحث الأول ـ ملامح الخط البيانى للحريات الفكرية فى مصر المعاصرة

١٠ ــ لانحدث ــ عادة ــ انقطاعات فارقة فى مسار الحريات العامة والفكرية منها بخاصة فى المجتمعات التى تتسم بالرسوخ وبالقدم وباللااستمرارية مثل « مصر » . كما نزعم أنه لايمكن الفصل ــ بتعسف ــ بين مسار وتعرجات هذه الحريات ومن ثم انعكاساتها على ميدان الثقافة فى « مصر » ، وغيرها من الأقطار العربية بل والاسلامية ، تلك التى كانت تكون ما أطلق عليه « دار الاسلام » ، أى الدولة العربية الاسلامية ![٢]

١١ ــ والحرية أصل عام ، وكل قيد عليها هو من قبيل الاستثناء ، أو يجدر أن يكون كذلك . والسلطة أمر غير مشروع ، أو بمعنى أدق ، تحدد درجة مشروعيتها ، بقدر تعرضها أوعدم تعرضها للحرية !

١٢ــ وفى تراثنا الدينى ، تمرد « إبليس » ــ وكان من المقربين ــ على أمر الذات الالهية ، فكانت النتيجة إطلاق حريته فى إغواء البشر[٣] . وعصى آدم ربه فغوى ، فكانت النتيجة امتلاك حريته كانسان فى عالم البشر .

١٣ ــ كما قد تسمح دراسة « الميثولوجيا » لمجتمع ما ، بقدر من الفهم لتأصيل موضوع الحريات والسلطة فى هذا المجتمع المعنى . ففى الميثولوجيا الاغريقية ، تقترب قامات الألهة من قامات البشر ، مما يشير إلى ضمور يعتور السلطة . أما فى الميثولوجيا الشرقية ــ بعامة ــ فنجد المسافة بين الألهة والبشر جد فارقة ، بحيث تسمح بتسلط الألهة وبانسحاق العباد !

١٤ ــ وقد يكون جديرا بالاشارة إليه ــ فى حدود التاريخ الاجتماعى العربى ــ مانعرفه من أن المثقف العربى القديم (الشاعر الجاهلى مثلا) ، كان يتمتع بقدر موفور من الحرية . وقد يرد ذلك إلى أن المثقف العربى ــ وقتذاك ــ كان يعيش فى إطار قبلى بحت ، حيث كان يواجهه سلطة أقل سطوة بكثير من سلطة الدولة المركزية ، فى عصور لاحقة ممثلة فى الخلفاء والسلاطين والولاة والقضاة والجباة والسيافين ، ومن لف لفهم من جحافل المنافقين والأغوات !

١٥ ــ ومن أسف ، ومع تطور السلطة المركزية فى الدولة العربية الاسلامية ، أن أتى حين من الدهر ، مانزال نعيش ذيوله وظلاله ، كان صاحب السلطان السياسى وبسبب ذلك فقط هو صاحب الرأى الأوحد المباح ، مستخدما الذهب أوالفضة لاخماد أى صوت عداه . ولربما تكفى الاشارة ــ هنا ــ إلى قول « أبى العلاء » :

« جلوا صارماً ، وتلوا باطلاً
وقالوا : صدقنا ، فقلنا : نعم »

١٦ ــ ولا مشاحة ، فى أن تاريخ الدولة العربية الاسلامية يزخر بآلاف الأمثلة التى تحفظها لنا العديد من المصادر ، عن الاضطهاد الفكرى وملاحقة المثقفين الذين لهم رأى يخالف رأى صاحب السلطان ، ولو فى اعتدال ظاهر أوحتى بالتخفى تقيّة . وقد تكفى الاشارة السريعة والوجيزة إلى الملاحقات التى تعرض لها فقهاء أجلاء مثل « إبن حنبل » و « إبن تيمية » بعده بقرون عدداً . كما نشير إلى المحاكمات الوهمية لصوفية كبار من أمثال « الحلاج » .

١٧ ــ ولاشك ــ عندنا فى أن هذه الصورة التى استمرت وترسخت طوال فترة الدولة الاسلامية ، وحتى مطالع هذا القرن العشرين ، قد أفرزت ظواهر مرضية بالغة الخطورة على المناخ الثقافى العربى المعاصر . وفى تقديرنا أن هذا منطقى ، ليس فقط لتجذر الصورة القديمة ، بل أيضا لأن التركيبة السياسية والإجتماعية والاقتصادية للدولة الاسلامية العربية المعاصرة لم تتغير كثيرا عن سابقتها . وان كان ثمة تغيرات ، فهى فى الشكل ولا تمس الجوهر كثيرا .

١٨ ــ فاذا حاولنا أن نرسم صورة هيكلية لعلاقة المثقف العربى المعاصر بالسلطة ، ومدى انعكاسات هذه العلاقة على المنتج الثقافى ، لأمكن المبادرة إلى الاعتراف بأن صور القهر البدنى العنيف التى كان يتعرض لها المثقف العربى من قبل ، لم تعد واسعة الانتشار . فمعظم الدول العربية بها دساتير معلنة (ولو من باب الشكل والتعليق بالعصرنة) . كما نشير إلى آثار التوسع فى التعليم ، وما حدث فى عالم الاتصال والمواصلات من ثورة ، بحيث يصعب اخفاء صور القهر التقليدية . كذلك فان معظم الحكومات العربية قد اضطرت إلى المصادقة على مواثيق حقوق الانسان ، وذلك بصفتها أعضاء بالأمم المتحدة .

١٩ ــ وعلى هذا ، فان الصور الغالبة من القهر المعاصر ، التى يتعرض لها المثقف العربى ، أو تتهدده بالاقل ، هى صور محدثة تتمثل فيها الاعاقة المعنوية أكثر من الاعاقة الفيزيقية ، مثل الملاحقات الجزافية والتضييق على المثقف فى الرزق والسفر والنشر ونحو ذلك .

٢٠ ــ ومع هذه الصور العامة فى تغير طرق القهر ، فان الطرق التقليدية ما تزال تمارس فى معظم الاقطار العربية بدون إعلان عنها بالطبع . وتكفى الاشارة إلى ما تحفل به التقارير الدورية المتتابعة لمنظمة العفو الدولية ، وأيضا للمنظمة العربية لحقوق الانسان ، عن انتهاكات بشعة من جانب السلط ضد خصوم الرأى .

٢١ ــ وجدير بالاشارة وبالادانة معاً ، ما تمارسه بعض السلط العربية فى دول بعينها من تصفيات جسدية من المناوئين ، من شعراء وكتاب

ومفكرين . ونمسك — مؤقتا — فلا نفيض في الامثلة العديدة الموثقة !

٢٢ — فاذا انتقلنا إلى تفحص الخط البياني للحريات الفكرية بخاصة في مصر المعاصرة ، نلاحظ أن صور القهر التقليدية التي كان يتعرض لها المثقف ، قد خفت حدتها في مصر منذ أواسط القرن التاسع عشر ، وذلك بالمقارنة مع بعض الأقطار العربية الأخرى ، التي كانت تحكم مباشرة . عن طريق الأستانة . ولعل هذا أن يفسر نزوح أجيال من المثقفين والفنانين والمفكرين من سوريا ولبنان بخاصة إلى مصر ، خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن الحالي . ونعتقد أن هذا المناخ الليبرالي النسبي الذي شهدته مصر آنذاك ، يرجع إلى أن مصر قد عرفت بعض الاصلاحات الدستورية ، وتبنت نظاما قانونيا وقضائيا حديثا . هذا بغض النظر عن دواعي الاصلاحات الدستورية والقانونية والقضائية — آنذاك — ، والتي نعتقد — مع البعض — أنها أحدثت لخلق رأسمالية مصرية تابعة للرأسمالية العالمية البازغة في هذا الوقت .

٢٣ — ولعل من المثير للأسى والدهشة معاً ، أن الخط البياني للحريات الفكرية لم يتطور في مصر المعاصرة على نحو صاعد . إذ أن الراصد المدقق ، يلاحظ أن المثقف — في مصر كان يتمتع بحرية فكرية أوسع نسبيا في أخريات القرن التاسع عشر وفي العقود الأولى من القرن العشرين ، عن تلك التي تعايشها خلال العقود الثلاثة الأخيرة تحديداً . والغريب أن هذه الحرية الواسعة نسبيا كانت تتم وتمارس حتى في ظل فترات طويلة من الاحتلال البريطاني لمصر ، وحتى بعد صدور قانون المطبوعات السيء السمعة عام ١٩٥٤ .

٢٤ — كما توقفنا كافة المصادر والدراسات ، على أن المثقف في مصر ، كان يتمتع بالكثير من الضمانات الدستورية والقانونية الجدية بعد صدور دستور ١٩٢٣ ، بل وحتى في فترات إيقاف العمل بهذا الدستور كما حدث عام ١٩٣٠ . ولعلنا — هنا — أن نجدد نشاط الذاكرة بالإشادة بالمواقف الشجاعة « لعباس العقاد » وغيره ، إبان أزمة الدستور في أوائل الثلاثينات .

٢٥ — ونحن لا نبتغي إسرافا أوشططا في رسم صورة وردية للحريات الفكرية في مصر المعاصرة قبل ثورة ١٩٥٢ . بل نحاول — بقدر مُرض من الموضوعية — دراسة هذه الجزئية في المرحلة التاريخية المعنية . نصل إلى أنه كانت ثمة ملاحقات تتم في مواجهة الكثير من المثقفين المناوئين . بيْد أن هذه الملاحقات كانت تتم في إطار يراعي الأحكام الدستورية والقانونية المعلنة ، حتى إذا كنا نقدر أن هذه الأحكام والضمانات غير كافية . المهم أن سلطات الملاحقة كانت تعمل — دوما في إطار وثيق من الشرعية المعلنة .

٢٦ — ألم تر كيف كانت الملاحقة في مواجهة مفكر كبير مثل « على عبد الرازق » بسبب نشرة كتابه الشهير والجريء معاً : « الخلافة وأصول الحكم » عام ١٩٢٤ ؟ . لكم كانت ردود أفعال الأزهر وبعض علمائه مسفة وشاذة ومؤسفة وساذجة جميعا . لكن « على عبد الرازق » لم يضطهد في بدنه أو في حريته ، كما حدث لمفكرين لاحقين في حقب لاحقة .

٢٧ — لنحاول تفحص بعض ملابسات التحقيق القضائي مع « طه حسين » حول نشره في الناس كتابه « الذائع الصيت » « في الشعر الجاهلي » عام ١٩٢٦ . فنلاحظ باستعراض محضر التحقيق الذي أجرته النيابة العامة وكذلك مذكرة الحفظ ، نلاحظ أن النيابة العامة لم تتحرك من تلقاء نفسها لاجراء التحقيق ؛ على الرغم من أن النشر كان قد تم ، وبالطبع قد وزعت وبيعت مئات النسخ علانية للناس وعلى الرغم مما أثاره نشر هذا الكتاب من عواصف كثيرة ترددت أصداؤها ، لا في أروقة الأزهر الشريف فحسب ، بل في المجتمع الثقافي المصري كله . . فالنيابة العامة لم تتحرك إلا بعد أن قدمت بلاغات رسمية إليها من أفراد ومن هيئات لها اعتبارها مثل الأزهر . بل أكثر من هذا نلاحظ على بلاغ شيخ الجامع الأزهر الذي أرفق به تقرير علماء الأزهر ، أنه طالب باتخاذ الوسائل القانونية ، ولم يعمد إلى تكفير طه حسين ، أو إلى النيل منه أو التشهير به . كما نلاحظ أن المحقق قد تراخى في البدء في التحقيق حتى ١٩ أكتوبر ١٩٢٦ ، نظرا لغياب « طه حسين » خارج مصر . وإذ نعلم أن الدراسة في الجامعة كانت تبدأ في الأسبوع الأخير من شهر سبتمبر أو الأسبوع الأول من شهر أكتوبر على الأكثر ، فان ذلك يعني أن النيابة العامة لم تسرف في استخدام حقها في استدعاء « طه حسين » للتحقيق معه عقب عودته من الخارج مباشرة ، بل نرجح أن النيابة العامة قد تراخت في ذلك لعدة أسابيع بعد عودة « طه حسين » إلى مصر . لنقارن هذه الجزئية البالغة الدلالة مع ما حدث فعلا أو مع ما يمكن أن يحدث لمفكر مصري معاصر في ظل ظروف مشابهة . أليس من المتوقع أو من المحتمل أن يلقى القبض عليه في ميناء الوصول من الخارج ؟ . لنحاول — مرة أخرى — أن نقف على الأسلوب المهذب في الأسئلة التي كان يواجه بها المحقق « طه حسين » ، والتي تبين — في الوقت نفسه — أن المحقق قد رجع إلى معظم المصادر العلمية التي رجع إليها المؤلف !

٢٨ — ونحن عندما نعمد إلى طرح بعض الأمثلة — هنا — ، فنحن نهدف إلى محاولة تلمس صورة المنحنى البياني للحريات الفكرية في مصر المعاصرة . فلكم نجدها أقل بطشا وأكثر ليبرالية وقانونية واستنارة ، ردود أفعال السلطة في مصر المعاصرة تجاه كتابات وأفكار « على عبد الرازق » و « طه حسين » وبيرم التونسي » و « سلامة موسى » و « العقاد » وغيرهم كثيرون ، وبالمقارنة مع ردودو افعال السلطة تجاه كتابات وأفكار « سيد قطب » و « شهدى عطية الشافعي » و « خالد محمد خالد »

وغيرهم أيضا كثيرون بعد أكثر من أربعة عقود من الزمان . ولربما نشير إلى ما حدث مؤخرا من مصادرات لأعمال فكرية هامة مهما اختلف الرأى حولها . مثلما حدث مع « لويس عوض » ، منذ سنوات قلائل .

٢٩ ـ ولا نملك تفسيراً محدداً لما طرأ على منحنى خط الحريات الفكرية فى مصر المعاصرة من نكوص واضطراب منذ البدايات الباكرة لثورة ١٩٥٢ ، التى لا يمكن — بحال — التقليل من إنجازاتها المتميزة على الأصعدة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . والمسألة لا تعدو مجرد إثارة فرضيات حول هذه الجزئية الهامة والتى تحتاج إلى دراسات جادة وموضوعية . فقد يرجع الأمر إلى تركيبة العقلية العسكرية لرموز النظام الجديد ، بما تتسم به هذه العقلية من جمود وانضباط ، كما نرجح أن عدداً من المثقفين المصريين شاركوا فى إحداث هذه الصورة بحسن نية ، فى محاولة فصم العرى مع كل ملامح النظام القديم ، حتى ما كان ايجابيا منها . يقرر « سعد الله ونوس » مؤخرا : [. . إن جيلا من المثقفين التقدميين ، ملأ ساحاتنا الثقافية فى الخمسينات بعباراته الجديدة ، وحماسته المتقدة ، وتصنيفاته المسرفة ! ألم يغفل هؤلاء المثقفون ، وفى غمرة انغماسهم فى صياغة حلم التغيير ، تراثاً ثقافياً غنياً كان ينبغى أن يهضموه ويراكموه جزءاً من زادهم المعرفى ، كى يعمدوا بعدئذ إلى تطويره ، والمضى به خطوات إلى الأمام ! ألم يكن الاكتفاء بحقل معرفى متمذهب ، فيه إجابات جاهزة على كل أسئلة الواقع ، هو أيضا ضيق أفق شبيه بضيق الافق الذى أبدته ثورة يوليو؟[٦] .

٣٠ ـ كما نفترض — أيضا بالإضافة إلى ما عرضناه — أن الرصيد الهائل الذى توارثته أجيال عديدة من المتعلمين والمثقفين والأدعياء ، من النفاق والأمعية والملق والتقية والخوف ، قد ساعد فى إزاحة كافة الحواجز أمام السلطة الجديدة ذات الطابع العسكرى ، فعمدت إلى الاستهانة المتكررة بالشرعية ، مع بعض استثناءات تؤكد الصورة العامة .

٣١ ـ فنحن لا نرى فى الانفراج هنا وهناك ومن وقت لآخر ، سوى نظرة إلى أن الحريات العامة ومن بينها الحريات الفكرية هى من قبيل المنح التى تتوقف على كرم أو مزاج أو مصالح السلطة ، ان شاءت منحتها وان شاءت منعتها وبخاصة وأن اللجوء إلى بعض الانفراجات قد يكون لتخفيف الضغوط أو لتحويل مساراتها تكتيكيا .

٣٢ ـ إن الصورة العامة لمنحنى الخط البيانى للحريات الفكرية فى مصر حاليا ، ليست صورة مشجعة ، وبخاصة وأن تقنين المساس ببعض هذه الحريات بالطرق التشريعية أمر وارد ويسير . ولسوف نعود — مرة أخرى — لهذه الجزئية ، عندما نعرض لبعض رؤانا المستقبلية .

المبحث الثانى فى النتائج والحصاد .

٣٣ ـ مع الاعتراف بأن الرصيد الدقيق لنتائج انحسار الحريات الفكرية على المثقف من جهة وعلى المنتج الثقافى أو الابداعى من جهة أخرى ، مع الاعتراف بأن مثل هذا الرصد صعب للغاية ، فان من الضرورى — مع ذلك — القيام بالمحاولة ولو فى اتجاه رصد ملامح التأثيرات على الحركة الثقافية .

٣٤ ـ وفى مثل هذه الدراسة ، فإن من الضرورى إعمال منهج المقارنة — ولو المقاربة — بين ملامح الصورة العامة إبان المد الليبرالى من جهة والصورة المقابلة مع تراجع هذا المد ، والتدخل من جانب السلطة بالتقييد وبالملاحقات ونحو ذلك ، ولا يجوز — فى تقديرنا — عند المقارنة الأعتماد على البيانات الكمية ذات الطابع الاحصائى عن عدد الاصدارات والمجلات والدوريات والمسرحيات والافلام السينمائية وما إلى ذلك . فالمقارنة الكمية قد تكون مضللة ، فضلا عن أنها لا تكشف عن جوهر ما لحق بالثقافة وبالحركة الثقافية والمثقفين . بل أكثر من هذا ، فان أموراً شديدة التجريد المعنوى لما لا يمكن حسابه بالمعايير الكمية . فلنأخذ — على سبيل المثال — تعرض مثقف لهجوم الشرطة على منزله وتفتيش الأثاث والمكتبة ونحو ذلك ، وترويع الزوجة والأطفال ، وحتى مع افتراض اخلاء سبيله فى الحال دون ملاحقة ! هل يمكن بأى معيار كمى حساب مدى الخسارة التى لحقت بهذا المثقف وبأسرته ! ، والتى قد تستمر أجالا وقد تخسر الحركة الثقافية هذا المثقف بتوقفه عن العمل الثقافى ، أو باخصائه خوفا من ولوج الشواطىء المحرمة . وكم من الشواطىء المحرمة تكون هى حافز وهاجس وهدف العمل الابداعى !

٣٥ ـ لقد توقفت العديد من الأنشطة الثقافية الرصينة فى مصر غداة ثورة ١٩٥٢ ، ويكفى الإشارة إلى توقف نشاط جماعة ثقافية فكرية جادة كان لها دورها البالغ الأهمية على الساحة الثقافية العربية والمصرية ، ألا وهى « لجنة التأليف والترجمة والنشر » ، كما توقفت بعض المجلات الجادة ، إما بصعوبات فى التمويل أو لفتور حماس القائمين عليها أو للتدخل المستمر للرقابة وغير ذلك .

٣٦ ـ حقيقى وفى المقابل ، ظهرت العديد من المجلات الأدبية والثقافية والفكرية تحت عباءة الأجهزة البيروقراطية ، كما توالت صدور عشرات السلاسل الثقافية ، التى لا يمكن إنكار المستوى الجيد للبعض منها . لكن الأمر الذى لا يمكن قياسه ، هو أن « المثقف » كان يسكنه رقيب داخلى ، يتمثل فى هاجس شديد الإلحاح بأنه غير حر تماما ، وبأنه قد يدفع ثمن جرأته اعتقالا أو فصلا عن عمله ، وقد يمس الأمر — فى الغالب — عيش أسرته !

٣٧ ـ فى مثل هذا المناخ ، نزعم أن الإبداع ينحسر بالضرورة . ومع ذلك يمكن القول بأن بعض أجناس العمل الابداعى يمكن أن تستمر بقوة ، كالرواية مثلا ، حيث يعمد الروائى عادة إلى الرمز ، ولا يلجأ إلى الأسلوب المباشر أو التقريرى . ومن هنا نجح الكثيرون من الروائيين وكتاب القصة القصيرة والمسرح وكذلك بعض

الشعراء ، فى تسريب أفكارهم ورؤاهم خلال الخمسينات وما بعدها . ومع ذلك فان مجرد الاحساس بأن الرقابة تسكنه وتعايش أنفاسه ، لا شك يؤثر فى مدى حريته أثناء الخلق الإبداعى . وقد تكون بعض روايات « نجيب محفوظ » خير مثال لذلك ، بعد فترة توقف انشغل خلالها بكتابة السيناريو للسينما .

٣٨ ــ كما لا يمكن إنكار أن بعض المستنيرين من القريبين من دوائر السلطة قد تدخلوا لصالح عدم المساس بمثقف أو بآخر ، أو احتضنوا فى مؤسساتهم الصحفية نفراً من الفنانين والمبدعين والمفكرين مع بسط نوع من الحماية عليهم ، . بيد أن هذا الأمر يؤكد القاعدة العامة ، وهى أن مناخاً من القهر المعلن أو المستتر كان يخيم على الحياة الثقافية فى مصر .

٣٩ ــ كما نزعم أن هذا المناخ قد اثر ــ بالسالب ــ على تقليص حجم الصفحات والملاحق الثقافية والابداعية والفكرية فى صحافتنا المصرية ، لحساب التمجيد المبتذل للسلطة وللاعلانات وغير ذلك . ويبرز تقلص حجم هذه الصفحات والملاحق الثقافية بانتشار الاذاعة المرئية ، وانصراف العديدين عن القراءة إلى المشاهدة . ولا نعتقد أن هذا يصلح سببا كافيا لتفسير هذا التقلص الذى نرصده ، بل إن التفسير الأقرب إلى الحقيقة ، أن السياسات الثقافية الجديدة كرست الإعلام كبديل أساسى عن الثقافة .

٤٠ ــ وقد نكتفى بالاشارة إلى فصل الكثيرين من المثقفين من أعمالهم ذات الطابع الثقافى ونقل الكثيرين إلى مؤسسات غريبة خدمية وانتاجية ، ليس لها أدنى علاقة بتكوين المثقف وبقدراته وباهتماماته . ولقد تتابع حدوث مثل هذه الأمور الشاذة حتى أوائل الثمانينات .

٤١ ــ ولقد ترتب على هذا ، هجرة اعداد كبيرة من المثقفين إلى خارج مصر أما إلى الاقطار الخليجية النفطية ، ولا بأس من أن يحصلوا على عائد مالى مرتفع ، وايضا إلى بعض الدول الأوروبية . ولقد انعكس هذا ــ خلال أكثر من عقد ــ على هبوط مستويات الأداء الثقافى والفكرى والإبداعى داخل مصر ، كما أدى إلى حرمان الأجيال الشابة من المثقفين ومن المبدعين من النمو فى ظل ريادة مفيدة ممن سبقوهم .

٤٢ ــ كما نعتقد أن من بين أهم النتائج السالبة لهجرة أعداد متنامية من المثقفين والمبدعين إلى أقطار النفط بخاصة ؛ ما نلاحظه من تدجين قد تم لأعداد من هذا النفر وانغماسهم فى انماط الحياة بالاقطار الخليجية فى سبيل الحصول على المزيد من المال ، وللاحتفاظ بأعمالهم الجديدة هناك . كما نرصد ــ أيضا ــ انتشار ظاهرة المجلات (البوتيكات) ، والتى تمولها أنظمة متعارضة متناحرة لخدمة أهداف هذه الأنظمة ، أو انغماس أعداد لها وزنها من المثقفين المصريين وكذلك من المبدعين فى انشطة هذه المجلات (البوتيكات) ، مع انتقال الولاءات بحسب بورصة الأجور والمكافآت .

٤٣ ــ ولقد انتقلت ظلال ظاهرة البوتيكات الثقافية هذه ، حتى إلى داخل مصر ، عن طريق المكاتب والوكالات ، التى تنشط ــ عادة ــ فى الاستكتاب بغض النظر عن الموهبة أحيانا ، ولمجرد الوصول إلى الأهداف السياسية التى تتغياها الانظمة والمنظمات الممولة . ولا شك ــ عندنا ــ فى أن هذا أفسد ويفسد مناخ الحياة الثقافية فى مصر ، ويضع المثقفين والمبدعين الشرفاء وبخاصة من الشباب فى مأزق المقارنة ومقاومة السقوط بجهد جهيد .

٤٤ ــ لعل هذه الصورة الاسكتشية التى رسمناها ــ فى عجالة ــ للواقع الثقافى فى مصر حاليا ، وبخاصة فيما يتعلق بالنتائج السالبة التى أفرزها تراجع خط الحريات الفكرية ، لعل هذه الصورة أن تعتورها بعض المبالغة ؛ كما نعترف بأنها قد تحتاج إلى الكثير من التدقيق والجهد البحثى الرصين . ومع هذا تبقى الصورة فى خطوطها العريضة صالحة فى تقديرنا وأمينة إلى درجة كبيرة .

المبحث الثالث مستقبل الثقافة فى مصر : طرح رؤى اجتهادية مستقبلية

٤٥ ــ بعد أن حاولنا رسم منحنى تقريبى للخط البيانى للحريات الفكرية فى مصر المعاصرة مع خلفية تاريخية مناسبة . وبعد أن عرضنا بإيجاز ــ لانعكاسات التدهور الذى لحق بالحريات الفكرية بعيد ثورة يوليو ١٩٥٢ ؛ هذه الانعكاسات على مجمل الحياة الثقافية فى مصر حاليا والمناخ الثقافى والمثقف المصرى ، بعد هذا كله ننتقل إلى طرح بعض الرؤى الاجتهادية حول مستقبل الثقافة فى مصر .

٤٦ ــ وبالطبع فإن أى حديث عن رؤى مستقبلية ، يحتمل الصواب والخطأ ، وبخاصة إذا كانت « السيناريوهات » التى تلوح فى الأفق متعددة ومختلفة وقد تكون متناقضة .

٤٧ ــ غير أننا قد نرجح بعض السيناريوهات على غيرها ، وبخاصة وأننا نعتقد أن أزمة الخليج حالياً ، تعد من قبيل الأمور الكاشفة أكثر منها مقررة . فهى ، أى الأزمة الماثلة ، قد كشفت سوءة النظام العربى برمته وما يعتوره من تناقضات حادة لا يمكن الاستمرار فى التستر عليها . ولعل من أهم النقائص الأساسية التى تسكن النظام العربى الذى هو على وشك الانهيار ، لعل من أهم هذه النقائص أنه نظام يفتقر إلى الشرعية وإلى الضمانات الدستورية والقانونية الجدية . . ولا شك عندنا فى أن هذا الافتقار المعيب لما يهدد النظام العربى فى مقتل ، تستوى فى ذلك الشعوب والسلط الحاكمة .

٤٨ ــ ومن هنا يكون من المبرر ــ علميا ــ الحديث عن تغيرات جذرية كبرى على صعيد التركيبة السياسية والاجتماعية والاقتصادية للنخب الحاكمة ، إذا قدر لها الاستمرار ، وهو أمر نشك فيه كثيرا .

٤٩ ــ ولسنا بقادرين على اعفاء المثقفين من دورهم الضرورى والبالغ

الأهمية للتبشير الملحاح بالشرعية الجادة وباطلاق الحريات العامة والحريات الفكرية من بينها ، إلى اقصى مدى . ولا شك عندنا فى أن هذه المرحلة الراهنة لسوف تؤدى — بيقين — إلى محاولة الخروج عن الأزمة حتى من جانب السلط الحاكمة ، برضوخ لأكبر قدر من الشرعية والاعتراف بأوسع مدى للحريات العامة والفكرية ، وإلا فإن طوفان الاحداث سيجرفها لا محالة .

٥٠ — وبالنسبة لمصر — تحديدا — وعلى الرغم مما نشهده من بعض الانفراج فى ميدان الحريات الفكرية نتيجة لظروف أو لأخرى لسنا فى مجال الخوض فيها تفصيلا ، على الرغم من ذلك كله فإننا نعتقد أن الأمر يتطلب جهداً حثيثا من جانب المثقفين بخاصة ، فى اتجاه تكريس أعمق لهذه الحريات العامة والفكرية ، بحيث يمكن الوصول فى المدى القريب إلى صيغ مستقرة من العلاقة الشرعية مع السلط الحاكمة .

٥١ — وبالطبع فنحن فى رؤانا هذه لا نقترب من تخوم التهويمات ، ذلك ان الحريات العامة والفكرية لا يمكن أن تكون محلاً لمساومة ، أو موضعا لمنحة تعطى اليوم وقد تسلب غداً بل أننا نزعم ان من مصلحة النخب الحاكمة ذاتها ، أن تسعى إلى نوع مرض من الوفاق الاجتماعى مع الجماهير بعامة ومع المثقفين بخاصة .

٥٢ — وقد يكون من العمل القابل للتطبيق ، ان يتداعى المثقفون على اختلاف اتجاهاتهم إلى عقد جمعية تأسيسية ، تقوم على دراسة كل جوانب المسألة الدستورية وما يتعلق بها من الشرعية القانونية ، وأن تنتهى هذه الجمعية التأسيسية إلى مقترحات محددة بإحداث التعديلات الدستورية والقانونية والهيكلية الملائمة .

٥٣ — ولا شك فى أن قيام ما يسمى بمنظمات الحياة المدنية خلال العقد المنصرم مثل « المنظمة العربية لحقوق الانسان » واللجان المحلية المنبثقة عن « منظمة العفو الدولية » وبعض الاتحادات النقابية مثل « اتحاد العرب » و « اتحاد الصحفيين العرب » وغير ذلك ؛ لا شك فى أن هذه الجهود المتراكمة لمثل هذه المنظمات ، لمما يهيء مناخاً مواتياً لنجاح هذه الدعوة التى أشرنا اليها آنفا .

٥٤ — كما أننا نعتقد أن ما حدث وما يحدث من انفراجه فى العلاقات الدولية بين القوى الاعظم فى عالمنا المعاصر ، وما شهدته مجتمعات كثيرة فى الفترة القصيرة السابقة من انفراجة ديمقراطية ، واهتمام دولى جدى بموضوع حقوق الانسان ؛ لا شك فى أن هذا كله يدعم هذا الاتجاه نحو الشرعية الكاملة غير المنقوصة فى مجتمعنا المصرى . ذلك ان الرأى العام الدولى له وزنه واحترامه وبخاصة مع تقدم الاتصال والمواصلات ، ومع الضغوط الدولية التى يمكن أن تمارس ضد السلط التى تنتهك حقوق الانسان ، عن طريق منع تقديم الدعم والقروض والمساعدات الفنية لمثل هذه الأنظمة ، فضلا عن امكان اللجوء إلى المقاطعة الاقتصادية .

٥٥ — ومع ما سبق ، يبقى فى جانب المثقفين الملتزمين عبء كبير يتعلق بتطهير صفوفهم من المرتزقة والأدعياء والمنافقين ومن لف لفهم . إذ لا يكفى — فى تقديرنا — أن نهتم بالضمانات الدستورية والقانونية وإنفاذها لحماية حرية المثقف . بل نرى من الضرورى ومواكباً لذلك ، ان يكون المثقفون فى مستوى المواقف ، وبخاصة بعد سيادة مظاهر الولاءات المتعددة و « البوتيكات الثقافية » التى تخفى وراءها غايات سياسية متضاربة ، وذلك عما أشرنا آنفا ◆

خاتمة :

٥٦ — نزعم فى نهاية هذه الورقة ، انها أثارت من المشاكل أكثر مما تكون قد قدمت من حلول . ونعتقد أن هذه هى الطريقة الصائبة والمثلى لإثارة حوار خصب ونقاش خلاق حول الأطروحات والأفكار التى وردت بها .

والله تعالى أعلم

ثبت بأهم اشارات واحالات

١ — أنظر دراستنا تحت عنوان : « المثقف بالسماع فى مصر — محاولة فى الرصد » أعمال ندوة الانتجلنسيا العربية — القاهرة [أبريل/ نيسان ١٩٨٧] مجلد منشور ، الجمعية العربية لعلم الاجتماع ، تونس ، ١٩٨٩ . ويزمع الباحث مواصلة إعداد دراسات مماثلة عن بعض فئات المثقفين ممن هم فى عداد حالات عدم السواء .

٢ — نحيل القارىء — فى التفاصيل الكثيرة — إلى المناقشات الدستورية والقانونية التى أوردناها حول طبيعة الدولة العربية الاسلامية فى دراستنا تحت عنوان : الدولة القانونية والدولة البوليسية — دراسة فى الطبيعة القانونية للدولة العربية ؛ مجلة المنار ، القاهرة ، يوليو / تموز ١٩٩٠ .

٣ — يراجع فى المناقشة الفلسفية المثيرة لهذا الموضوع ، دراسة « صادق جلال العظم » المتميزة بمجلة « حوار » / بيروت ، يوليو / تموز ١٩٦٤ .

٤ — أنظر فى التفاصيل الكثيرة :
— زكى نجيب محمود ؛ تجديد الفكر العربى ، دار الشروق ، بيروت / القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ .
— على فهمى ؛ المثقف العربى والحرية ، دراسة منشورة ، مجلة « قضايا عربية » ، بيروت ، أبريل / نيسان ، ١٩٨٠ .

٥ — أنظر فى التفاصيل :
على فهمى ؛ دلالات التحقيق القضائى حول كتاب « فى الشعر الجاهلى » رصد لمناخ التنوير والشرعية . دراسة مقدمة فى احتفال جامعة القاهرة بالعيد المئوى لميلاد طه حسين (١٩٨٩) . منشورة بالعدد الأول من : « قضايا وشهادات » — كتاب ثقافى دورى ، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، قبرص ، ١٩٩٠ ، ص ٤٠٦ / ٤١٦ .

٦ — أنظر الآراء البالغة الأهمية حول الموضوع فى :
سعد الله ونوس ، بمثابة تقديم ، العدد الأول من « قضايا وشهادات سابق الاشارة ؛ ص ٥ ، ٢٠ .

القاهرة

قصة

الحدود

أمين ريان

منذ بداية الأسبوع طفقت الجرائد الصباحية تنشر خبر تصدع المنشآت التى تعبر بين الحدود فى مانشتات كبيرة بالحبر الأحمر .

وكان المدير رغم أنه خرج على المعاش يخفى هذه المانشتات المثيرة كل صباح حتى لا تعثر عليها زوجته - (فهى تستعد لزفاف إبنتها التى توشك أن تعبر الحدود فى أجازة من العمل) ، وكان يخشى أن تصدم زوجته فتنوح على ما بذلت من تضحيات خلال سنوات العمل التى أنفقا فيها عمرهما خلال خدمة مجلس إنشاءات التواصل البرى .

وخفف وطأة المانشتات (التى تحمل الأخبار الفاجعة) ابتعاد زوجة المدير عن منطقة الحدود إلى شقة ابنتها بالضواحى لتهيء المكان للزفاف الذى تقرر موعده عقب عودة العروس مباشرة ولم يكن المدير يخشى عودة زوجته فى نهاية الأسبوع بقدر ما بات يخشى زيارات مساعده المهندس ريحان - فى الحقيقة

فقد أمسى ريحان يصحب زوجته (إنصاف) فى كل زيارة حتى بات المدير يسمى تلك الزيارات غارات إنصاف الليلية ! !

وكرر المدير لنفسه كما اعتاد أن يفعل منذ غياب زوجته : أن إنصاف لم تعد تمسك لسانها ، لم تعد تراعى أى تحفظ أو احترام حتى مع زوجها ! ! !

بدأت تسخر من العمل فتطلق عليه الأوصاف الهازئة . . أما المجلس فقد أطلقت عليه مجلس الخيبة مرة . . ومجلس الأنس مرة أخرى . أما زملاء زوجها الكبار والصغار فلم ينج منهم أحد من غمزها ولمزها

وكان المدير يستعد لسماع نشرة الأخبار المسائية (فى التليفزيون) حين عادت زوجته . وعلى مائدة الصالة ألقت بحزمة من الجرائد ثم تهاوت على أقرب المقاعد لتتمالك أنفاسها . وأخذ المدير عندما اكتشف أن الحزمة ليست إلا صفحات الجرائد التى كان يخفيها والتى سجلت عليها المانشتات تطورات التصدع بين منشآت الحدود منذ بدأ أفقياً حتى تسلل رأسياً إلى الأساسات .

ولما سألها وقد أسقط فى يده كيف جمعت كل هذه الأخبار أشارت إلى آخر المانشتات (وهو المانشيت الذى صدر صباح اليوم وأنذر بالإنهيار الشامل) وأخبرته أنها الجريدة التى أحضر فيها أحد المُبلطين إفطاره فى الصباح .

وأسفت الزوجة لذهول المدير وإطراقه فاستفسرته عن وطأة الكارثة على زملاء العمل فصارحها بما أصاب زملاء العمل من فزع وصدمات عصبية وصارحها بما طاش من صواب المساعدين وخاصة زوجة ريحان التى لم يعد يسلم من لسانها صغير ولا كبير وقد باتت تتطاول ليس فقط على زملاء زوجها بل وعلى رؤساء العمل وكبار المجلس . فهى تتهمهم بالجبن وتقسم بأغلظ الأيمان أنهم سيكونون أول من يطلقون سيقانهم للريح عندما يجىء يوم الحساب .

ولما ظهرت على الزوجة معالم الرثاء للمسكينه (إنصاف) التى كانت مصدر التفكه والمؤانسة خلال الليالى الموحشة من الإقامة فى مساكن العمل - على الحدود فقد سارع المدير فقال لزوجته :

- بالأمس وصفت (إنصاف) زوجها بأنه يفعل كما يفعل المجرم الذى يحوم حول مكان الجريمة فهو يهب من نومه مذعوراً ويندفع إلى المنشآت الخرسانية فيدور حولها كالمجنون .

وصمتت الزوجة تستمع فى آسى . . فهى لم تعلق على سلوك إنصاف ولم تصفها بقلة الحياء ولا طول اللسان كما كان يتوقع بل أشارت إلى أحد المانشتات وسألته :

- وهل حقيقة يخرج السكان وكل الطائفة لينتظروا الكارثة (التى وصفها أحدهم بالواقعة ووصفها آخر بالقيامة) فى منتصف الليل ؟ ؟

وأجابها المدير :

- . . تقصدين الانهيار ؟ ؟

إن الانهيار هو ما ينتظره الجميع . وإنصاف تظنك أول من فرّت من الطائفة ! ! !

- ولماذا الهرب وقد خرجنا من الخدمة ؟ ؟

- المسؤولية لن يفلت منها من ترك الخدمة ولا من مازال فى الخدمة ! !

وزفرت الزوجة وكأنها تكتم فى صدرها هماً رازحاً . وتمتمت بصوت خافت كانها تحدث نفسها فسألت لماذا لم يفر بالسفر إلى ابنته قبل عودتها . . وأجابها المدير مستريبا إن كانت فكرت فيما تقول أم هى تنطق عفو الخاطر ؟ ؟

وتذكر أنه سبق الجميع فى اكتشاف الخلل - هو ومساعده ريحان - وتساءل فى دخيلته : إن كانت قد شعرت به أيام تسلل فى جوف الظلام ليطوف حول التصدع خفية كما يطوف المجرم فى غفلة عن الأعين (حول مكان الجريمه) على رأى إنصاف ؟ ؟

ولم تخف على الزوجة لهجة الإعياء التى خاطبها بها زوجها عندما تمتم أن إنصاف لن تلبث أن تحضر للبحث عنها - لتتأكد من عدم هروبهم وأنهم حقيقة يشاركون زملاءهم الكارثة لا فرق بين صغير وكبير ولا من ترك الخدمة ومن مازال ضالعا فيها .

وتثاءبت الزوجة فى مكانها . وقد تهالكت بكامل ثيابها فوق اقرب المقاعد إلى الباب وشعرت بالإشفاق يثقل قلبها نحو زوجها الذى تركته منذ أيام مهيبا زاده الشيب الذى خط فوديه وقاراً وحزماً فإذا بها تعود قبل أن ينتهى الأسبوع لتجده عقيما ينوء بحمل السنين كمن عافت نفسه الطعام ولم يغمض له جفن منذ بداية الكارثة .

وعندما دق الباب زفرت الزوجه كمن انفطر قلبها عندما رأت زوجها يطأطىء هامته فى إنكسار كمن أسلم أمره لما يراد به من قصاص .

وهبت الزوجه وكأنها تتشبث بما بقى لها من عزم لتواجه فى شجاعة من يريد بزوجها السوء .

وسمع المدير صوت إنصاف يقتحم الصالة وكأنها تواصل غارة الأمس فإذا بها تهيب بزوجها أن يذهب وحده ليحرس المنشآت ثم كررت :

- لتحرس الخيبة ! !

وكمن فوجئت بزوجه المدير عندما فتحت لها الباب إذا بها تقول لزوجها :

- لتسندوا المنشآت المتداعية أنت وزملاؤك المساعدون هناك على الحدود . . حتى الصباح ! !

وعاتبتها زوجة المدير على تطاولها وما نسيت من آداب (فى غيابها) فإذا بإنصاف ترتمى فى أحضانها كمن فقدت احتمالها وتجهش وقد تركت لدموعها العنان فتخبرها بأنها كانت تفزع إليها كل ليلة فلا تجدها وأن ريحان بات يهرع بها كل ليلة إلى المنشآت الخرسانية التى ينتظر انهيارها حتى كادت تجن من عدم النوم والانتظار الممض .

واحتضنت السيدة الكبيرة إنصاف وأخذت تهدهدها كأنها طفلة صغيرة وتذكرها برحمة الله الواسعة ولطفه الذى لا تحده حدود . . حتى تمالكت أنصاف روعها وهدأ صوتها كمن طال بها العذاب . ولكنها ما أن سمعت صوت المدير وهو يتبادل التحية مع زوجها حتى أجهشت تقول إن أحد الجيران أشار إلى زوجها بالأمس (عند المعابر) وما أن عرف الأهالى أنه أحد المسؤولين عن التصدع حتى كاد الأهالى يفتكون به لولا حرس الحدود .



وآجلستها زوجة المدير وهى تحكى لها عما شغلها عن الكارثة خلال الأيام الماضية . .

وعلقت على تصرفات زوجها (المدير) فقالت إنه شجعها على الابتعاد عن موقع الأحداث حتى يظل أحدهما متماسكا . . ورددت الزوجة الشابة وهى تمسح دموعها وأنفها أنه انهيار عام ، انهيار لم يترك أحداً متماسكا .

وساقت لها أخبار من صُدم فأصابه الذهول ومن مرض فأصابه الشلل من المساعدين ، ومن هرب من الملاحظين فطفق يفر كل يوم من مكان إلى مكان دون أن يستقر به مكان .

وسألت زوجة المدير عن السر فى إذاعة أخبار الكارثة مساء رغم تقطع أسباب الاتصال ورددت إنصاف نائحة :

ـ منعت السلطات استعمال المعابر (الأنفاق) فلم يعد يتصل شرقها بغربها وما أن يدهمنا الظلام حتى يهاجمنا الفزع فنهرع على طول الحدود وقد سابت مفاصلنا كمن يطاردنا غول مخيف إلى ليل بلا حدود . . آه . .

ـ وا أسفاه على التواصل يا ابنتى . . وا أسفاه

وحكت إنصاف كيف ذهبت إلى قريب لها فى الشئون القانونية لتعرض عليه حالة زوجها فإذا به يسفه مسعاها ويتهمها بإثارة الفزع فى منتصف الليل لإنقاذ من استغل المشروع للثراء على حساب الملايين من الغلابة .

وتجاوبت تنهدات المرأتين وأنشجت زوجة المدير تقول كمن تكلم نفسها :

ـ لم أكن أطمع إلا فى كرم المولى . . أن يختم حياتى ـ بحسن الختام وأن أستر ابنتى الوحيدة بعد الغربة الطويلة ! !

وهاجت مواجع إنصاف وكمن تذكرت أسف الأم على التواصل الذى ظهر زيفه وأخذت تهذى فتسأل وتجيب على نفسها :

ـ قال مجلس تواصل قال ! !

مجلس إيه ؟ مجلس التواصل البرى ! ! !

وأشفق السامعون على انهيارها عندما جحظت عيناها وتناثر الزبد من شفتيها وهى تستمطر اللعنات على العملاء وتسأل المنتقم الجبار أن يخرب ديارهم ويشتت شملهم .

وناحت زوجة المدير كمن أوحت إليها كلمة (شملهم) بما تعانى من لوعة البعاد بسبب غربة أولادها فناحت :

ـ . . جاء موعد الزفاف واستعد العريس . . فاستحالت عودة العروس ! !

العودة يسبقها الإنهيار .

والزفاف يسبقه التشتت والأمر لله ! ! !

وسأل المساعد رئيسه (السابق) ذلك السؤال البائس الذى أجاب عليه المدير مراراً منذ بدأت الكارثة فتمتم :

ـ ربما إذا ما كان إتجاه التصدع نحو الغرب ينذر بابتعاده عن حدودنا ؟ ؟ وكرر المدير إجابته :

ـ إن المسؤولية ستكون أولاً على الإهمال فى أصول الصناعة ! ! !

ثم استطرد كمن وجد بصيصا من الأمل فقال :

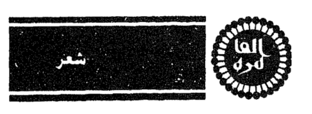
ـ اما عن المواد المستوردة فهل كانت حصة الشرق أم حصة الغرب يا ريحان هى الفاسدة ؟

وولولت إنصاف :

ـ حسرتى على من ينتظرون الاتهام ! ! !

أما المستوردون ؟ ؟

فمن يجرؤ على إتهام مجلس إبادة الأدمين بجلب المواد الفاسدة ؟ ؟ ◆



امرأة من طمى النيل

سمير عبد الباقى

أعايش جثةً وأموت شوقاً
لعاشقة تموت على ذراعى
أصارعها تصارعنى فتفنى
وتحرمنى ليخلقنى صراعى . . !

●

ياسيدة الأرض (الولّادة) . .
ياامرأة من وهج الشمس ومن لحم الليل
وجمر الأحزان المعتادة . .
ياامرأة من ضعف وإرادة . .
ياامرأة من تمر النخل (الحيّانى) والتوت
الحبشىّ ، اللوز الأخضر ، من صمت
القمح وظل الكافور وهسهسة الريح
الجبلى بالموال . . .
ياامرأة من صلصال وخيال وحشىّ وخبال
من نُسْغ (الدم) بقلبى ياامرأة من نسغ
الأشجار . . .
من (جُمّار) . .
من ذهب العسل الشهد النوار
من رائحة الخبز الساخن فى فرن الجار
المترع بالأسرار . .
من ضحكات العيد وألوان الشيلان البكر
وهزر الأطفال
من (جرس) المدرسة ، كتاب العشق و
طقطقة النار . .
ياامرأة من شوق الشوق إلى الغربة
من تحنان الغربة للدار . .
للمس بطن الكف الخشبية للعصفور الخشبى .
للبطن البرية تصلب عود العمر المنفىّ
وتغسل عنى الحزن (المخفىّ) وتمحو عن
عمرى ضعف الأوزار . .

(ردّى لى الروح المتكبّله فى ضلوعى
وشقى السجن اللى محوطنى ، مخططنى .
مشعبطنى ، مشبّطنى من عقلى ومن
بطنى فى أغلال .. أغلال ...) ...
فى أغلال ..
ياامرأة من شجر ورمال ، أحراش وجبال
ياامرأة من أدغال ..
— عوذتك من خوفى
من أوهام الضعف
ودعوتك من قلبى .. لبىّ
صبىّ غضبك فىّ وهبّى
نكشف كل المستور المقهور المسبى
(نطْهق) من ليل خنقتنا فيه الأكذوبه ..
نخرج لنهار أعجوبة ...
نسكن فى كهفى . نقتسم اللحم النىّء والقصص
الوحشية والحقب البرية ، نفخر بجرائم كل الأجداد
ونرحل فى الأسطورة ..
نسكر من خمر الصدق ، النار
نشرب لبن الماعز
نتسلّى ..
ننقش أحلام طفولتنا فوق الأحجار
ننتظر شروق الفجر
(لما يحل أوان البشرية اللى بتفهم فى الحب)
فتساوى بين العاشق
لا يخدعها الكذب المتدرع بنفاق (الثوار) ..!
ولا يغلبها (لَوَعَ) الشطار
.....
مااسمك ياامرأة ؟
قولى ..
لكن .. قولى همساً حتى لا يسمعنا التجار
فأنا أنشد اسما لا ينطقه غيرى ..
حتى لا يبطل سحرى ..
ولأبد الأبد الأبد (يتحيّر غيرى) فى أمرى
كى لا يفقد شعرى .. قدرته فى الحلم
على الإبحار !! ●





المؤتمر الاقليمى السادس عشر للجان الوطنية العربية لليونسكو

تزامن مع بداية العقد العالمى للتنمية الثقافية « ١٩٨٨ — ١٩٩٧ » انعقاد المؤتمر الاقليمى السادس عشر للجان الوطنية العربية لليونسكو فى الفترة من [١٧ — ٢٣ نوفمبر ١٩٩٠] بالقاهرة ، وشارك فيه ثلاثون عضوا ما بين مشارك ومراقب يمثلون ثلاثين دول عربية وأجنبية ، وحفل جدول أعمال هذا المؤتمر بالعديد من الموضوعات المهمة ، إلى جانب موضوع العقد العالمى للتنمية الثقافية ، منها دور اللجان الوطنية العربية ومسئولياتها مع الخبراء الوطنيين فى النهوض بالتعاون بين اليونسكو والهيئات الدولية المماثلة كالايسيسكو والالكسو ، واشراك الخبراء الوطنيين والمؤسسات الوطنية فى انشطتها ، ومدى مساهمة هذه اللجان فى تحقيق أهداف العام الدولى لمحو الأمية والاعلان العالمى للتربية للجميع « چومتيان » واعلان عمان نوفمبر ١٩٨٩ ، وأيضاً دور اليونسكو فى تطوير العلم والتكنولوجيا والتربية فى الدول العربية الأعضاء واسهامات المؤسسات الوطنية فى هذه الميادين

العقد العالمى للتنمية الثقافية

وفى اطار العقد العالمى للتنمية الثقافية ناقش المؤتمر وثيقة العمل المقدمة من الشعبة القومية المصرية لليونسكو ، وتضمنت هذه الوثيقة عدداً من المقترحات والمشروعات التى يمكن تطويرها وتنفيذها على الصعيد الثنائى والاقليمى وشبه الاقليمى وبالتعاون مع اليونسكو والالكسو . وحظى هذا الموضوع باهتمام بالغ من جانب المشاركين فى المؤتمر وخاصة العرب منهم ، ذلك ان منظمة اليونسكو عندما قررت انشاء عقد عالمى للتنمية الثقافية لم تك تقصد مجموعة معينة من الدول فى منطقة معينة من العالم وانما قصدت وضع استراتيجية لاعادة القيم الثقافية والانسانية على مستوى العالم لتحتل مكانها اللائق بالنسبة للتنمية الاقتصادية والتكنولوجية حتى تكتمل أبعاد التنمية الشاملة وتصبح قادرة على مواجهة التحديات التى تواجه المجتمعات وهى على مشارف القرن الحادى والعشرين .

وبديهى أن يدور النقاش من جانب المشاركين العرب حول كلمة « التحديات » وهى فى الواقع مفتاح العمل على المحاور الأساسية التى وضعتها اليونسكو لتنفيذ أنشطة العقد ، ولما كانت التحديات التى تواجهها المنطقة العربية تختلف عن التحديات التى تواجهها المنطقة الأوربية والأسيوية والافريقية . . . الخ ، فإن الانشطة النمطية المقترحة قد تكون غير ملائمة لمواجهة التحديات الخاصة بالمنطقة العربية . فأهم مشكلتان تواجهان المنطقة العربية وتستلزمان حلاً فورياً هما مشكلة الأمية والمشكلة السكانية . فالمنطقة العربية مازالت تعانى من ارتفاع معدلات الأمية التى تبلغ نسبة الأميين من الكبار فيها نحو ٤٩٪ أى ٦١ مليوناً ، ولا تزال تعيش صراعاً حضارياً مريراً ، وتواجه مشاكل تتغلغل فى بيئتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتحول دون تحقيق أهدافها القومية .

كذلك المشكلة السكانية التى تلتهم أية جهود تنموية فالزيادة السكانية المضطردة تهدد سياسات التنمية الاقتصادية والخطط الاقتصادية العاجلة وطويلة الأمد بالفشل ، إلى جانب عوامل أخرى مثل انتشار الفقر وتدنى مستويات المعيشة وعدم القدرة على صياغة سياسات ثقافية فى اطار مؤسسات ترعى هذه الثقافة وتؤصلها ، وعدم القدرة على تنمية الموارد البشرية تنمية كاملة وأهمها القوى البشرية التى سوف يصل تعدادها بحلول الألف الثالثة بعد المائة إلى ثلثمائة مليون نسمة .

أهم توصيات المؤتمر

من أهم توصيات المؤتمر فى هذا الشأن ، ضرورة الاستفادة من امكانيات المراكز الوطنية لتدريب مدربى محو الأمية وتعليم الكبار مثل المركز الاقليمى لتعليم الكبار « اسفيك » بسرس الليان والذى يعد من أهم المراكز المتخصصة فى المنطقة العربية قاطبة ، ويثير هذا المركز سؤالاً جوهرياً مفاده انه إذا كنا فى مصر نمتلك مثل هذا المركز فبماذا نفسر ارتفاع نسبة الأمية والتى تصل إلى ٨٦٪ ؟!

كذلك من توصيات المؤتمر تلك التوصية الهامة التى تقدمت بها الشعبة القومية المصرية لليونسكو وهى العمل على اكتشاف الخبرات الوطنية قبل اللجوء إلى استخدام الخبرات الأجنبية وتبادل الخبرات الوطنية العربية بين الدول العربية وذلك عن طريق حصر هذه الخبرات فى قوائم يتم تبادلها باستمرار بين اللجان الوطنية العربية .

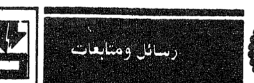
كما أوصى المؤتمر بدعم الجهود المبذولة فى سبيل تحقيق مشروع احياء الاسكندرية والذى يعد من أهم المشروعات الدولية الكبرى التى تتجسد فيه أهداف عقد التنمية الثقافية الأربعة وهى :

- مراعاة البعد الثقافى للتنمية .
- تأكيد الذاتيات الثقافية .
- زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية .
- النهوض بالتعاون الثقافى الدولى

كما حفل المؤتمر بالعديد من التوصيات الأخرى التى تخص دولتى فلسطين والكويت وذلك فى اطار ما تنادى به اليونسكو والالكسو والايسيسكو ، فقد دعا المؤتمر المدير العام لليونسكو إلى ايفاد ممثلين عنه إلى الأراضى العربية المحتلة للتأكد من أن الأطفال فى فلسطين والضفة الغربية يمارسون حقهم فى التعليم كما تنص أغلب القرارات الصادرة عن المؤسسات والهيئات الدولية ، كذلك ايفاد بعثة شخصية مماثلة إلى مدينة القدس لمعاينة الممارسات الغير مسئولة والانتهاكات المستمرة للاحتلال الاسرائيلى بالمدينة مما يهدد طابعها الثقافى والمعمارى والجغرافى وتقديم تقريراً عاجلاً على اعتبار ان الحفاظ على التراث الثقافى والمعمارى وتأكيد الذاتيات الثقافية هى من الأهداف التى تبنتها منظمة اليونسكو . كذلك دعا المؤتمر المدير العام لليونسكو إلى ايفاد ممثلين له إلى دولة الكويت وتقديم تقريراً عن الانتهاكات التى لحقت بالمتاحف والمعاهد العلمية والجامعات ومراكز التراث بدولة الكويت ، كذلك دعا المشاركون المدير العام لليونسكو إلى تمكين اللجنة الوطنية العربية الكويتية من مباشرة عملها ومهامها خاصة وان معظم المستندات الخاصة بها لا تزال موجودة بدولة الكويت .

وهكذا تعددت الموضوعات والقضايا التى حفل بها جدول أعمال المؤتمر وناقشها المشاركون على مدار سبعة أيام واصدر بشأنها جملة من التوصيات المهمة ◆







مشروع تقرير وتوصيات ندوة

نحو رؤية مصرية لأهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية

نظمت الشعبة القومية المصرية لليونسكو، وبالتعاون مع الجميعة المصرية للاتصال من أجل التنمية ومؤسسة فريد ريش ايبرت الالمانية، ندوة « نحو رؤية مصرية لأهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية » بفندق سفير بالجيزة، وذلك فى المدة من ٢٠ إلى ٢٣ يناير ١٩٩٠.

افتتحت الندوة بكلمات لممثلى الجهات المنظمة والداعية لها، فتحدث الاستاذ فوزى عبد الظاهر، الامين العام للشعبة القومية لليونسكو، ومستشار وزير التعليم فوجه الشكر لكل من الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ومؤسسة فريدريش ايبرت لاشتراكها فى تنظيم الندوة، واشاد بجهود الاستاذ أمين بسيونى د رئيس الاذاعة باعتباره صاحب المبادرة فى اشتراك الجمعية باعتبارها منظمة غير حكومية لها ودورها فى اثارة الوعى والاهتمام بالعقد العالمى للتنمية الثقافية، كما وجه الشكر للاساتذة الذين اسهموا بدراسات حول موضوع الندوة، واشار إلى نشأة فكرة العقد فى المؤتمر العالمى للسياسات الثقافية المنعقد فى المكسيك عام ١٩٨٢، التى اقرتها الجمعية العامة للامم المتحدة فى ديسمبر ١٩٨٦ باعلان الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٧ عقدا عالميا للتنمية الثقافية واوضح اهداف العقد الممثلة فى مراعاة البعد الثقافى للتنمية وتأكيد الذاتيات الثقافية وزيادة المشاركة فى الحياة الثقافية والنهوض بالتعاون الثقافى الدولى.

والقى الدكتور مصطفى حجاج، الامين العام للجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ومستشار وزير الاعلام كلمة اشار فيها إلى أن فكرة الندوة عرضت من قبل ممثل قطاع الاعلام فى اللجنة القومية للعقد العالمى للتنمية الثقافية التى شكلتها الشعبة القومية لليونسكو انطلاقا من القناعة باهمية القضايا المطروحة واتساع مساحتها، وضرورة بحثها فى ندوة علمية متخصصة يشارك فيها اساتذة متخصصون فى العديد من الجوانب التى تتصل باهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية، واعرب عن امله فى ان تصل الندوة إلى بلورة اطار عام لمشروع قومى مصرى لاستراتيجية شاملة للتنمية الثقافية.

وتحدث السيد فولف جانج ارنولد الممثل المقيم لمؤسسة فريدريش ايبرت، فرحب بالمشاركين، واشاد بجهود كل من الشعبية القومية المصرية لليونسكو والجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية فى تنظيم هذه الندوة، واوضح ان نشاط مؤسسة فريدريش ايبرت النابع من فلسفة الاشتراكية الديمقراطية يهتم بتعليم الكبار وقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية، واشار إلى الافاق المتوقعة للثقافة خلال هذا العقد، وما تقتضيه من ضرورة احترام مبادىء حقوق الإنسان، فى ضوء التطور التكنولوجى، وعلى الاخص فى مجال وسائل الاتصال.

وعلى مدى ثلاثة ايام، وعبر ست جلسات عمل، ناقشت الندوة الابعاد التالية:

* البعد الثقافى للتنمية.
* تأكيد الذاتيات الثقافية.
* زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية.
* النهوض بالتعاون الثقافى لدولى

وقد استظهرت الندوة العناصر الاساسية للتنمية الثقافية الهادفة إلى رقى الانسان فكرا ووجدانا وسلوكا، واكدت على ما تتطلبه التنمية الثقافية من ضرورة توفير الحرية والديمقراطية للمواطن، بما يضمن له الحق فى الاختيار، ويحقق له المساهمة فى صنع القرار وتنفيذه من خلال وسائل اتصال تساعد على التعبير عن الثقافة وتعمل على نشرها فى اطار من القيم والمعايير والرموز التى تدعم قدرات المجتمع، وتأسيسا على ثقافة علمية وتكنولوجية تسهم فى دعم الابعاد الثقافية للمجتمع،

واولت الندوة اهتماما بالغا بدور وسائل الاتصال كقنوات لتوصيل الثقافة، وصولا إلى تفاعل الانسان مع المثل العليا للمجتمع، وما يتطلبه ذلك من توفر قيادات تعطى اشعاعا حضاريا ومشاركة من المجتمع فى العمل الوطنى السياسى والاقتصادى والاجتماعى انطلاقا من الوعى العميق بالتراث الوطنى، وفى اطار من الانفتاح على الثقافة العالمية.

وأكدت الندوة على احترام الصالح من القيم والعادات والتقاليد المصرية باعتبارها روافد لتحقيق الذاتية الثقافية، وتعميق الاحساس بالفخر والانتماء لدى الفرد.

وناقشت الندوة ضرورة زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية وصولا إلى خلق رأى عام مستنير قادر على التطور ودفع الحياة إلى ما هو أفضل، واستظهرت الظروف التى أدت إلى ضيق مساحة المشاركة الثقافية، وابرزت اهمية

تأكيد الذاتية الثقافية والانفتاح على العالم ، فى اطار وطنى وقومى يبرز اسهام الانسان المصرى العربى فى الحضارة العالمية ، ويحرص على المشاركة مع العالم ، ويربط ديمقراطية الثقافة بقضايا التنمية فى ظل تعددية وجدية وحرية ومسئولية .

وتناولت أوجه النهوض بالتعاون الثقافى الدولى من خلال مد الجسور الثقافية بين مصر والعالم الخارجى ، وأبرزت العناصر التى تقوم عليها هذه الجسور ومن بينها حركة ترجمة نشطة إلى اللغة العربية ومنها فى مختلف فروع العلم والمعرفة ، وخاصة ما يتصل بالتطور التكنولوجى ، وما تتطلبه من اتقان للغات العربية والاجنبية ، ومن خلال جهود المعاهد والمؤسسات الثقافية المصرية فى الخارج ، فى اطار من الانفتاح والتفاعل والتعايش ، من اجل التنمية والسلام العالمى .

وتمكينا للمجتمع المصرى من ارتياد آفاق جديدة لها انعكاساتها على الفكر والثقافة الانسانية ،

ووصولا إلى تنمية ثقافية تعظم فرص الخلق والابداع لدى المواطن المصرى ، وتأكيدا لأهمية العلم كدليل للعمل الوطنى وكوسيلة للعمل الانمائى ، وصولا بالفكر العلمى لأن يصبح من قواعد السلوك والاداء ،

وتعميقا لمفهوم الديمقراطية فى المجتمع القائم على حق المواطن فى الاتصال والمعرفة والمشاركة والتغير ،

وادراكا للصلة الوثيقة بين الاعلام والتعليم فى كافة مجالات التنمية ، واعترافا بدور الثقافة عضوا اساسيا من عناصر التنمية ،

وتأكيد لأهمية المشاركة الشعبية الايجابية الفعالة وايمانا بدور المرأة ومسئولياتها فى التنمية ،

واقتناعا بأهمية التبادل الثقافى الدولى وصولا إلى تفاعل مثمر بين الثقافات المختلفة .

وتأكيدا للمبادىء والاهداف الواردة فى قرار الامم المتحدة الخاص بالعقد العالمى للتنمية الثقافية والخطة الشاملة للثقافة العربية الصادرة عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ،

توصى الندوة بما يلى :

١ ــ الدعوة إلى عقد مؤتمر قومى قبل نهاية عام ١٩٩٠ لوضع تصور لمشروع قومى يعمل على حفز طاقات الأمة ، وصولا إلى تنمية شاملة وموصولة .

٢ ــ المطالبة بالربط بين التنمية الاقتصادية والاجتماعية والعمرانية للدولة وبين التنمية الثقافية .

٣ ــ اجراء دراسة شاملة حول ملامح الذاتية الثقافية بالتعاون بين الهيئات المعنية

٤ ــ دراسة امكانيات توطين الصناعات المرتبطة بالثقافة والاتصال فى مصر فى اطار وقوائم مع قرار وزراء الاعلام العرب والافريقى فى هذا الشأن .

٥ ــ دعم الجهود المبذولة لقيام نظام اعلامى مصرى جديد تحقق ما تتضمنه الاستراتيجية الاعلامية المصرية العامة من حق المواطن فى ان يعلم عنه ، فى جو من الديمقراطية والحرية والمشاركة وتعدد الاراء .

٦ ــ تهيئة المناخ الثقافى الذى يساعد على اتخاذ القرار الجماعى من خلال مشاركة الاجهزة الرسمية ، والاحزاب السياسية ، والطوائف الحرفية والمهنية ، والتجمعات الشعبية ، والمؤسسات فى التثقيف ، فى اطار من الحض على المشاركة المصرية والعربية فى الثقافة العالمية ، دون فقدان الذاتية الثقافية .

٧ ــ تمكين الجهود الثقافية الشعبية وغير الرسمية من أن تجد طريقها إلى الظهور باعادة النظر فى قاعدة التوزيع غير المتوازن مع الاحتياجات ، ومن خلال الربط بين منافذ الثقافة الرسمية والثقافة والفنون الشعبية .

٨ ــ توفير الخدمات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية فى القرى المصرية والمجتمعات العمرانية الجديدة وصولا إلى اعادة التوزيع الديمغرافى فى مصر ، تخفيفا من تكدس الكم الثقافى فى المدن الكبرى وتشجيعا على المشاركة الشعبية فى الحياة الانمائية وتنظيمها .

٩ ــ تشجيع الصناعات التقليدية ذات القيمة الثقافية ، بانشاء عدد من المراكز لتنمية هذه الصناعات والمحافظة على هذا التراث ، وتكون موزعة جغرافيا .

١٠ ــ تبنى مشروع لاصدار الفيه جديدة ، دعما لحركة الترجمة من اللغة العربية واليها ، توسيعا لدائرة النشاط القائم على الترجمة ، مع الاهتمام بما يتطلبه ذلك من العناية بتعلم اللغات واتقانها .

١١ ــ قصر الخدمة العامة للخريجين على مشروع محو الامية ، ومعاملة الشهادة المقدمة عن المساهمة فى هذا المشروع معاملة شهادة آداء الخدمة العسكرية .

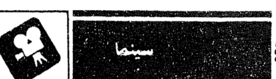
١٢ ــ الافادة من الاجازات الصيفية الطويلة فى تحويل مدارس الحى إلى اندية ثقافية تقدم فيها الانشطة الثقافية المختلفة ، من فنون تشكيلية ، ونحت ورسم ، وتصوير ، ومعارض ، وندوات ، تنمية للمواهب المختلفة ، وابعاد الشباب عن الفراغ ونتائجه السلبية المعروفة ، مع تزويد هذه المدارس باجهزة الفديو لعرض الافلام التسجيلية التى تتناول مختلف نواحى الحياة فى مصر ، وتعرض لشخصيات اثرت الحياة الفكرية فى مصر .

١٣ ــ اعادة احياء المكتبات فى المدارس والفصول ، تشجيعا للنشء على القراءة ، سبيلا إلى تذوق الثقافة والاقبال عليها ، بما يخلق جيلا مشاركا فى الحياة الثقافية وفى هذا المجال حيث الندوة الجهود الضخمة المبذولة على المستويين الوطنى والدولى لاعادة احياء مكتبة الاسكندرية بكل ما يحمله هذا المشروع الكبير من دلالات ثقافية وحضارية .

١٤ ــ اجراء دراسة للتأثيرات الثقافية والانمائية لاعلانات التليفزيون ، يقوم بها اتحاد الاذاعة والتلفزيون بالتعاون مع المؤسسات المعنية .

١٥ ــ دراسة الانسياب الاعلامى والثقافى فى مصر والدول العربية ، تقوم بها وزارتا الاعلام والثقافة بالتعاون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والمعاهد والمراكز البحثية المصرية ◆







اللص والكلاب بين الستينيات والثمانينيات

أحمد عبد الله

هذه هى المرة الثانية التى يتم فيها تقديم رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » على الشاشة . اذ كانت المرة الأولى عام ١٩٦٢ فى فيلم بنفس العنوان عن سيناريو لصبرى عزت واخراج كمال الشيخ ، وجدير بالذكر ان رواية اللص والكلاب فى هذا الوقت كانت هى ثانى روايه يتم نقلها الى الشاشة بعد رواية « بداية ونهاية » عام ١٩٦٠ فى فيلم من اخراج صلاح ابو سيف .

اما هذه المرة فيقوم بهذه التجربة كاتب السيناريو احمد صالح والمخرج اشرف فهمى عن نفس روايه « اللص والكلاب » ولكن تحت اسم جديد هو « ليل وخونه » .

وبداية لابد ان نقوم بتصحيح مقوله يتداولها البعض حول اعادة تقديم بعض الروايات المعروفة مرة اخرى على الشاشه حيث يسمون ذلك اعادة تقديم الأفلام ، وهذا خطأ ، اذ ان الذى يحدث هو اعادة تقديم المصدر المأخوذ عن الفيلم وليس الفيلم نفسه .

وكما هو معروف فان رواية « اللص والكلاب » استوحاها نجيب محفوظ من حكاية السفاح الشهير محمود سليمان الذى شغل الرأى العام المصرى لفترة طويلة فى نهاية الخمسينيات ، ومن ناحية اخرى فان الرواية المذكورة بها قدر كبير من التشويق والاشارة تناسب تماما الشكل السينمائى ، ويمكن بالفعل اعادة تقديمها أكثر من مرة على الشاشة بشرط ان يتوافر فى كل مرة رؤية مغايرة وتناول جديد يجعل لكل فيلم جديد مذاق مختلف .



وإذا كـان صـانعـو فيـلم « اللص والكلاب » عام ١٩٦٢ التزموا بمـا جاء فى الرواية الى حد بعيد كمصدر ، غير ان احمد صالح واشرف فهمى فى الثمانينات لم يأخذا من الرواية غـير شخصيـاتهـا الاسـاسية والحدوته مع ادخال بعض التعديلات التى تناسب المتغيرات الجديدة وبعض الاحداث التى عشناها مؤخرا .

ولكن هـل كانت هـذه التعديـلات فى صالح الفيلم ، وهل أثرت عـلى مضمون الروايه ، وهل كانت هنـاك رؤ ية جـديدة بالفعل . . هذا ما سنحاول التعرف عليه فى السطور التالية : . . .

من المؤكد ان اول مشكلة لابد ان تقابل أى سينمائى يحاول اعادة تقديم رواية سبق تقديمها على الشاشة هى الاسم ، حيث ان اول فيلم يؤخذ عن رواية ما يكون غـالبا بنفس الاسم . أمـا فى المرة الثـانيه فيتم اختيار اسما مختلفا ، وغالبا يكون بعيد تماما عن محتوى الرواية ومضمونها . وقد اختار صانعو الفيلم الذى نحن بصدده اسم « ليل وخونة » ، وهو وان كان قريبا من محتـوى الرواية حيث الخيانه هى مـأساة البـطل أو أحد جوانبها ، غير ان مسألة الليل هذه تبدو فى موضعها وهـو هنا مجرد حلبـة لاعـطاء جذابية لفيلم فقط .

أما من ناحية ترتيب الاحداث فى الرواية فان احمد صالح كاتب السيناريو التزم بهذا الترتيب ، حيث بدأ الفيلم بخروج بطلة صلاح سليمان (اداء نـور الشريف) من السجن ثم عن طريق الفلاش باك يقدم لنا الفيلم ما حدث بصلاح سليمان من البداية يعـانى من الفقر الشـديد ومن عجزه عن الـزواج من المرأة التى يحبهـا (أداء صفيـة العمرى) ، ومن ثم يدفعـه محسب المحامى (اداء محمود ياسين) الى السرقة ، ويستمر عـلى هذا المنـوال ، وبينما يكـون المستفيـد الأكبـر من ذلك هـو المحـامى ، ويحصل صـلاح على القليـل حيث يقـوم المحـامى بالاستيلاء على المسروقـات وبحجه قـدرته على تصريفهـا مع اعـطاء صلاح جنيهـات قليلة .

وبعـد ذلـك وبتحـريض من محسب المحامى يستطيع صلاح سرقة كشـوف بها اسماء بعض المسئولين من الذين يحصلون على عمولات من صـاحب مركـز لتوظيف الأموال . وعندما يطلب صلاح حقه كاملا من محسب ، فـان الأخير يقـوم بتحـريض شقرون (أداء صلاح السعـدنى) صديق صلاح على ضيافته حيث يشى بـه ، ويتم القبض على صلاح ويتم الحكم عليه بسبع سنوات . ومن ثم يستطيع شُقرون الزواج من زوجه صلاح التى يتضح انها كانت على علم بما يدبر لزوجها وانه تم بناء على رغباتها وموافقتها أيضا ، وعندما يخرج صلاح من السجن يقوم شقَروت ويصبـح مطارد! من الشرطة ، ويحاول مرة اخـرى الانتقام من زوجته السابقـه ، وبالفعـل يهاجمهـا ولكنه يتـراجع ويحـاول الهـروب ولكن الشـرطـة تلاحقه وتقتله .

ولكن يؤخـذ عـلى صـانعى الفيلم بخصوص مسألة ترتيب الاحـداث هذه ، انهم استخدموا طريقة الفلاش باك بشكل غـير جيد ، حيث كـان من المفـروض ان تتـوقف احداث الفيلم بعـد مرحلة معينـة منـه ، ويتم العـودة الى المشهـد الاول ثم تستكمل الاحداث حتى النهاية .

ولكن الذى حدث ان الفيلم بدأ بخروج صلاح من السجن ثم أعقب ذلك مرحلة الفلاش باك الطويلة دون عودة مما أحدث خللا فى بنـاء الفيلم ، وحـدث نـوع من الانفصـال بين اول مشهـد وبقية مشـاهد الفيلـم .

هـذا عن التعديـلات التى أدخلت على البناء العام ، أما عن التعديـلات الاخرى فقـد كـانت متعـددة ، مثـل تغيـير اسماء الشخصيات ، فالبطل فى الروايه هو سعيد مهـران ، ولكن فى الفيلم أصبـح صـلاح سليمان ، وهنا لابد ان نلاحظ التشابه بين هـذا الاسم الاخـير وبـين اسم السفـاح الحقيقى المأخوذ عن حكايته الـروايه وهـو محمـود سليمـان . ومن الصحفى رءوف علوان الى المحـامى محسب ، ومن عليش سدوه الصديق الذى خان سعيد مهران الى شقرون ، ومن فتاة الليل نور الى قمر .

أمـا من نـاحيـه تكـوين الشخصيـات وأبعـادها الاجتمـاعية والنفسيه ، فقد تم تغيـير مهنـة رءوف علوان من صحفى الى محامى وأصبح هو العقل المدبر لكل الجرائم التى يقوم بتنفيذها اللص صلاح سليمان .

وبطريقة غير مقنعة نجد اللص يقوم بتسليم المحامى كل المسروقات بحجة قدرة الاخير على التخلص منها ليحصل اللص فى النهاية على الفتات ، بينما المحامى يزداد ثراء من حصيلة هذه المسروقات . وتلك مسألة غير مقنعه على الاطلاق ، لان أى لص يعرف تماما كيف يتخلص من المسروقات ، وهناك متخصصون فى هذه المسألة فيتعامل معهم اللصوص . ولكن صانعو الفيلم ارادوا التأكيد على فساد المحامى بأية وسيلة حتى ولو كانت غير مقنعة . ولكى يكون ذلك تمهيدا للصدام الذى سوف يحدث فيما بعد بين اللص والمحامى بعد ان يقوم الاخير بتحريضه على سرقه كشوف البركة من إحدى شركات توظيف الأموال . ويتم ذلك بطريقة غير مقنعة أيضا حيث يذهب اللص الى حيث يقطن صاحب شركة توظيف الأموال ويجبره على فتح الخزانة التى بها الكشوف هكذا بكل سهولة ، وكأن صاحب هذه الشركة من البلاهة وعدم الحرص ، حيث يقوم بإخفاء مثل هذه الأوراق الهامة بطريقة عاديه دون أية احتياطيات ودون أية حراسه من أحد .

وبذلك يتحول رءوف علوان من مجرد محرض على السرقه الى لص فعلا فى الفيلم ، بل وأكثر اجراما من اللص نفسه . وهذا يعد تعديلا جوهريا ، أرى انه أفسد ما كان يقصده نجيب محفوظ من خلال هذه الشخصيه ، حيث رسم لها دورا محددا ومساحه محددة أيضا فى الأحداث . ليس هذا فقط بل ان الفيلم جعل المحامى على معرفة بأسرة اللص وزوجته ، بل انه حرض صديقه شقرون عليه ، ثم قام بتطليق زوجة اللص منه عن طريق القضاء . وبعد ذلك استعان الحرامى بصديقه الصحفى الفاسد وجعله يقوم بعمل حمله صحفية للتشهير باللص . كل ذلك يحدث دون ان يرتب كاتب السيناريو لقاء بين المحامى واللص بعد ان يخرج الأخير من السجن ، حيث كان كل تفكير اللص منصبا حول الانتقام من زوجته وصديقه الخائن فقط ، مع نسيان المحامى الذى كان سببا رئيسيا فى أحترافه الجريمة .

أما عن شخصية اللص فى الروايه فقد كانت هى الشخصية المحورية التى دارت فى فلكها الاحداث والتى جعلها نجيب محفوظ هى أحدى وسيلتى السرد فى الروايه ، فانها تحولت فى الفيلم الى شخصية من ضمن الشخصيات الرئيسية ، وذلك نتيجة ان كاتب السيناريو أعطى للشخصيات الاخرى مساحات واسعه على حساب هذه الشخصية .

واذا كان اللص فى الروايه هو ضحية مجتمع ، ومن ثم تعاطفنا معه ، غير ان الفيلم جعلنا لا نتعاطف معه ، حيث كان هناك احساس بأنه لص بطبعه وليست للظروف أى دور فى تكوينه . هذا وقد تجاهل السيناريو شيئا هاما فى تكوين شخصيه اللص وهى مسألة اندفاعه وتهوره وعدم لجوئه الى شكل منظم ومدروس فى الانتقام . وجعله فى الفيلم شخصا منظما ـ يجيد الاعداد لجرائمه حيث يقوم بقتل صديقه الخائن بطريقة منظمة ومدروسه ، بينما فى الروايه يفشل اللص فى قتل صديقه ويقتل بدلا منه رجلا بريئا ، ثم يقتل حارس فيلا رءوف علوان ، كان ذلك بهدف التأكيد على أن القدر كان يعاكس اللص دائما ، اذ كان رصاصه طائشا لا يقتل الا الأبرياء . وقد استغل نجيب محفوظ ذلك فى الرواية لمناقشة دور القدر فى حياة الانسان وكيف يمكن ان يتحكم فى مساره ومن خلال رصاص سعيد مهران الطائش الذى لا يقتل الا الابرياء فقد تعرض ايضا نجيب محفوظ لمسألة غايه فى الاهميه وهى موت بعض الناس دونما ذنب او بغير حساب . تلك مسائل كان يمكن لصانعى الفيلم ابرازها لو انهم التزموا بما حدث للبطل او اللص فى الرواية وبالذات لان مثل هذه الاشياء والتفاصيل هى التى أثرت تأثيرا كبيرا فى حياته .

اما شخصيه نور فى الرواية فقد حاولت ان توفر لسعيد مهران قدرا من الأمان الذى افتقده بعد ان أصبح مطاردا من الجميع وكانت هى الملاذ الذى لجأ اليه فى الوقت الذى قفلت فى وجهه كل الأبواب . أما فى الفيلم فقد كانت نور شخصيه مقحمه على الاحداث على الرغم من ان اللص لجأ اليها ، لكن ذلك تم عن طريق المصادفه ولم يكن صلاح يمثل بالنسبة لها شيئا هاما .

هذا وقد تجاهل السيناريو تماما المغزى او الهدف عن شخصية الشيخ على جنيدى الموجودة فى الرواية ، حيث كانت تمثل بالنسبة للبطل الملاذ والجانب الروحى . ولكنها فى الفيلم كانت شخصية رجل دين يتقابل مع اللص بالصدفه عند أحد الجوامع ، لكى ينصحه الشيخ باداء فريضة الصلاة ، مثله مثل أى رجل دين آخر .

ومن التعديلات الاخرى التى ادخلها احمد صالح كاتب السيناريو هى الطريقة التى عرف بها اللص صديقه شقرون الذى أصبح مساعدا له بعد ذلك . حيث تم هذا فى الفيلم عن طريق الصدفه . أما فى الرواية فقد تم بطريقة مختلفة اذ كان عليش سدره شخصا ضعيفا لا مأوى له ، عطف عليه سعيد مهران وأواه ، وعامله معامله حسنه ، ومن هنا كانت خيانته لسعيد مهران مؤثره جدا ، وجعل الخيانه أكثر عمقا . أما فى الفيلم فكان شقرون مجرد لص تعاون مع لص آخر دون ان يكون لأى منهما فضل على الأخر . وهذا يعد أيضا تعديلا مخلا ادخله احمد صالح كاتب السيناريو لمجرد التغيير فقط حتى ولو كان ذلك على حساب العمل نفسه .

وفى الروايه كانت الزوجه مجرد امرأة خانت زوجها مع صديقه دون التوقف عند تفاصيل هذه المسأله طويلا . أما فى الفيلم فقد كانت الزوجه من البداية امرأة لعوب ، شهوانيه ، وقد جعلها احمد صالح تعبر عن شهوانيتها الجنسية بطريقه واضحه من خلال حوار فج وصريح الى ابعد حد ، حيث اشتكت لزوجها بوضوح شديد من عدم ارضاءها جنسيا وامام صديقه اللص الآخر ، مما جعل الأخير يعرف نقطة الضعف فيها ويستغلها ضد الزوج لكى يحل محله بعد ذلك . وقد وفق كاتب السيناريو فى أعطاء هذا البعد للزوجة لكى يبرر خيانتها ، وقد مهد لذلك من البداية .

النهاية بين الفيلم والروايه . .

فى السطور الأخيرة من الروايه ، وبعد ان حاصرت قوات الشرطة اللص ، ولم يعد هناك أمل فى الافلات والنجاة فإما الاستسلام او الموت ، يصف نجيب محفوظ بتلك اللحظات المؤلمه للبطل بقوله « تكاثف الظلام ، فلم يعد يرى شيئا . . ولا أشباح

القبور ، لا شيء يريدان يرى ، وغاص فى الأعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعا ، ولا موضوعا ، ولا غاية ، وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ، ليبذل مقاومة أخيرة ، ليظفر عبثا بذكرى مستعصيه . وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام .. فاستسلم بلا مبالاة .. بلا مبالاة » .

وهذه السطور الاخيرة من الرواية لها أكثر من مدلول ، فهى على مستوى الأحداث الواقعية تعبر عن يأس سعيد مهران ، حيث الشرطة تحاصره ، وتلك نهايته ، سواء قاوم الشرطة وقتلوه ، ام استسلم ، اذ ان الاستسلام هنا معناه نهايته ايضا . ومن ناحيه اخرى فان هذا الموقف يعبر عن رؤ يه اللص لكل ما حدث له ، وهو أنه نوع من العبث ، فلا جدوى من المقاومه ولا جدوى من أى فعل .

ولكن الذى حدث فى الفيلم ان اللص هو الذى يذهب الى حيث تقطن زوجته السابقه وابنته ، لتكون الشرطه فى انتظاره ، وبدلا من أن تطارده الشرطه وتقبض عليه للتأكيد على أنه اصبح شخصا مطاردا طوال الوقت ، فان اللص يذهب الى الشرطة بنفسه ، وفى المكان الذى يعلم تماما انه محاصر بها ، وكأنه ذاهب للانتحار بدلا من الانتقام . وعندما يصل صلاح سليمان الى حيث زوجته وابنته يتأكد تماما من محاصرة الشرطه للمكان ، وبرغم ذلك ولانه كان يرتدى زى ضابط شرطه فانه يتمكن من الصعود الى الشقة وبطريقة غير مقنعه يتمكن من دخول الشقة من النافذة التى يجدها مفتوحه على مصراعيها . ويدخل الى الشقة حيث يجد زوجته السابقة محتضنه ابنته ، ويصوب مسدسه نحوها ولكن يتراجع ، ثم تتدخل الشرطه ، ويحاول الهروب ، وقبل ان يتمكن من ذلك نجد ابنته تتبعه وتقول له بابا . هكذا فجأة تتعرف الابنه على الأب دون ان نعرف كيف ذلك .

وهذا كله يعد تعديلا جوهريا أحدث خللا كبيرا فى الروايه ، وقلب أزمه البطل رأسا على عقب ، حيث ان أحد أسباب مأساة سعيد مهران أو اللص والتى اكد عليها نجيب محفوظ هى نكران ابنته له او عدم تعرفها عليه . ولكن صناع الفيلم هكذا بكل بساطه يجعلون الابنة تتعرف على الأب ، وكأنهم يقدمون ترضية او مصالحة للبطل قبل ان يموت .

وبدلا من استسلام اللص كما جاء فى الروايه ، وبدون مقاومه ، نجد الشرطه تقوم بقتله فى مشهد ضعيف سينمائيا تم تنفيذه بطريقة غير جيدة .

واذا كان أشرف فهمى مخرج الفيلم قد نجح فى أعادة تقديم روايه « الطريق » على الشاشة فى فيلم « وصمة عار » ، حيث كان مستوى الفيلم جيدا ، غير أنه لم يوفق فى اخراج فيلم « ليل وخونه » لعدة أسباب .. اولها افتقاد الفيلم الى رؤ يه ومذاق خاص به نتيجة للتعديلات التى ادخلها أحمد صالح على الروايه ، ثانيهما عدم وجود أى تميز فى حرفيه الاخراج واقصد هنا تنفيذ الفيلم بالتحديد . اذ لم يستغل الصورة كوسيلة تعبير بل إنه ركن الى الحوار كموصل رئيسى للأحداث . ومن ناحيه لم يستطيع اشرف فهمى السيطرة على اداء معظم الممثلين وترك لكل ممثل ان يؤدى بالطريقة التى يختارها حتى ولو كان ذلك على حساب رسم الشخصية ، وبالذات محمود ياسين فى دور محسب المحامى ، حيث أداه بطريقة مبالغ فيها الى حد بعيدوبنفس طريقة اداء الشرير فى أفلام الأربعينات .

أيضا كان أداء صفية العمرى فى دور الزوجة غير جيد ، اذ لجأت هى الأخرى الى المبالغة وظلت تصرخ طوال الفيلم وبطريقة واحده بمناسب وبدون مناسبة . أما عن دور نور الشريف فقد أدى دور اللص بطريقة جيدة فى حدود الدور المرسوم له . واستطاع صلاح السعدنى ان يفلت من النمطية فى أدائه لدور شقرون ، حيث أداه ببساطه وبدون انفعال زائد .

ويبدو ان أشرف فهمى كان يعمل من خلال امكانيات أنتاج فقيرة ، حيث كان الديكور الذى صور فيه الفيلم محدودا جدا ومنفذ بطريقة غير جيدة ، ولم تستطيع الكاميرا ان تنطلق الى الاماكن الطبيعيه ، اذا اكتفى فقط بديكور الحارة الفقيرة الموجودة باستوديو النيل .

واذا كان الاقتصاد مطلوب فى السينما غير انه قد يؤدى الى نتيجة عكسية ، اذا ما كان اقتصادا مخلا ومبالغ فيه ، وهذا ما حدث فى الجزء الخاص بدخول اللص السجن ، حيث تم دخوله السجن وخروجه فجأة بعد سبع سنوات دون التوقف عند أية تفاصيل لمعاناة اللص داخل السجن ، او كيف تطورت الاحداث خلال هذه السنوات السبع حتى ولو بطريقة موجزة .

أيضا من العناصر الغير جيدة فى الفيلم كان التصوير الذى قام به عبد المنعم بهنسى ، اذ كانت الاضاءة فى العديد من المشاهد الداخلية وبالذات مشاهد الليل - كانت غير موزعه توزيعا جيدا ، فمصدر الاضاءة كان يتنوع فى المكان الواحد ويختلف من تكوين الى تكوين آخر .

ولعله اتضح من خلال عرضنا السابق ان صانعى فيلم « ليل وخونة » لم يأخذوا من رواية « اللص والكلاب » غير الحدوته ، التى لم تسلم هى الاخرى من التعديلات ، اما الافكار والقضايا والمعانى التى طرحها نجيب محفوظ فقد تم تجاهلها تماما ، وأصبح الفيلم بهذا الشكل شيئا مختلفا تماما عن الروايه ، فاذا كان هدف صانعى الفيلم تجريد الروايه من مضمونها بحجة تقديم رؤ ية عصريه مناسبه للوقت الذى نعيشه ، فما الذى تبقى اذن من الروايه .. وكيف يوجد اسم نجيب محفوظ على الفيلم بعد ان جردوا عمله من كل ما طرحه واكتفوا فقط بالحدوته على استحياء .

ازاء ذلك كله فقد كان نجيب على صانعى الفيلم ان يذكروا صراحة ان الفيلم مستوحى فقط من رواية اللص والكلاب . لان ترك اسم نجيب محفوظ على تترات الفيلم باعتباره صاحب القصة فهذا شيء نعتقد انه يسيء اليه ، وهذا ما لا يليق به كأديب كبير .

وأخيرا فاذا كان هناك أحد يستحق ان نقدم له التهنئة ونحن نتحدث عن فيلم « ليل وخونة » فهو بالتأكيد كمال الشيخ الذى أخرج فيلم اللص والكلاب عام ١٩٦٢ .

وعفوا اذا كانت هذه التهنئة جاءت متأخره ثمانية وعشرون عاما .







الحلم

للكاتب اليوغسلافى إيفو أندريتش

ترجمة وتقديم

د. جمال الدين سيد محمود

يمثل الكاتب اليوغسلافى إيفو أندريتش (١٨٩٢ — ١٩٧٥) بعباراته . الموجزة وتجديده وكلماته الفلسفية ، مرحلة فريدة رفيعة فى تطور القصة اليوغسلافية . ومؤلفاته الأدبية عميقة وفلسفية وتعالج الأمور الكامنة فى النفس البشرية ، وهو بهذا يسلب لب القارىء ويشده إليه ولكن بالقليل من الكلمات وبالمكثف من العبارات .

وبهذه الخطوط الأساسية ظهر الأديب اليوغسلافى إيفو أندريتش وبها سجل مرحلة بارزة وجديدة فى تطور الفن الروائى اليوغسلافى وخلق نظرة واقعية جديدة رفع بها الأدب اليوغسلافى إلى مصاف الآداب العالمية . وكفاه فخرا أنه بمؤلفاته الأدبية المكتوبة باللغة الصربوكرواتية ، وهى لغة لم تنل حظها من الانتشار ، قد حصل على جائزة نوبل للآداب فى عام ١٩٦١ .

استيقظت الآنسة ، وكان هذا استيقاظا خاصا من نوم عميق ومن حالة من فقدان الوعى تشبه الموت . . إلى يوم أبيض رحيب ليس به شروق أو غروب بل يرقد على الأرض فى حالة سكون . استيقظت وأرادت أن تنهى بعض الأعمال وأن تقوم ببعض الأنشطة الصباحية البسيطة المألوفة ، ولكنها ارتبكت فى خطواتها الأولى . وكل شيء يسير بصعوبة سيرا معكوسا ، ويعذبها شعورها بأنها استغرقت فى نومها أكثر مما ينبغى وتركت أعمالا هامة وضيعت وقتا بلا مقابل . وتساءلت الآنسة عن طبيعة هذا اليوم . فلقد أشرقت الشمس منذفترة وينبغى أن تسرع ، وكل حركة بطيئة ومضنية وكأن المرء يجر نفسه عبر الماء ، وكل نظرة تبدو عسيرة كما يحدث فى الأحلام . فهل هذا استيقاظ حقيقى .

هناك مثل هذه الأيام التى تبدأ بداية متأخرة ، سيئة وكئيبة ، وكل شيء يمضى طوال اليوم كما لا نبغى . هناك مثل هذه الأيام . ولكن هذا اليوم مختلف . سيحدث شيء فى هذا اليوم ، أو حدث فيه شيء بالفعل .

نعم حدث أمر ولكنها لا تستطيع هى نفسها أن تحدد اللحظة التى عرفت فيها ذلك لأنها لم تفطن إلى الأمر دفعة واحد بل بالتدريج ، شيئا فشيئا ، مع كل خطوة وكل كلمة وكل نظرة .

وكان أول رجل التقت به عند خروجها من المنزل هو ساعى البريد . وكان لا يحمل إلا خطابا رقيقا لا أهمية له . فسألته بطريقة آلية :

ــ ألا توجد حوالات بريدية مالية ؟

ــ لا توجد ياآنسة رايكا ، لم تعد هناك نقود .

فنظرت إلى وجه ساعى البريد ، وهو الوجه القديم المحمر الذي تعرفه معرفة جيدة . وانظر ، إن هذا الوجه يبتسم اليوم ابتسامة ماكرة والعينان الصفراوان تطرفان فى وقاحة . هكذا يبتهج الرجل القصير والموظف البسيط حينما تسنح له الفرصة ، فأدارت له ظهرها واتجهت إلى المدينة .

ولكنها قابلت فى الشارع أيضا وجوها غريبة ، وهى لا تستطيع أن تصف بالضبط ما هى طبيعة تلك الوجوه ولكنها متغيرة . وكانت تتهجى معنى هذا اليوم الغريب من رجل لآخر وكأن كل وجه يمثل حرفا من حروف الأبجدية إلى أن تكشفت أمامها أخيرا كل الحقيقة التى لا تحتمل التصديق ، لقد اختفت النقود ولم يعد لها وجود ولا يسرى مفعولها فى أى مكان أو تحت أى شكل .

وشعرت الآنسة من داخلها بضربة شديدة على أم رأسها لدرجة أن بصرها زاغ وفغرت فمها وتوقفت وسط الشارع ، ثم هرولت مندفعة إلى الأمام بعد أن تذكرت فجأة خزانة نقودها ودفاترها وحساباتها .

واقتحمت متجرها وكأنها تخترق نارا مشتعلة وفتحت الخزانة بيدين مرتعشتين ، ومرت بيدها — وقد فقدت قدرتها على الابصار — على الرفوف الفارغة وعلى الجدران الصلبة العارية . ونادت على « فيسو » كاتب الحسابات ولكن دون جدوى ، فهو لا يتواجد حينما ينبغى أن يكون موجودا هنا .. أم أن كاتب الحسابات قد اختفى أيضا مع النقود ومع كل شيء يرتبط بالنقود ؟

وهرعت إلى الخارج وراحت تنادى على « فيسو » وعلى رجال الشرطة وعلى أى انسان حى لكى تسأله فحسب عما حدث لها وللعالم الموجود حولها . وكانت تصيح وتضرب

بجبهة يدها على جبهتها وعلى صدرها وكأنه ليس جسدها وإنما جسد شخص آخر . ولم يحرها أحد جوابا أو اهتم بها ، فتحركت لكى تبحث عن الناس .

ومضت من حانوت إلى آخر . فوجدت نفس الحال فى كل مكان ، فلا أحد يبيع أو يشترى شيئا بالنقود والجميع ينظرون إليها بابتسامة مصحوبة بالغمز وكأنها امرأة شاذة مخبولة لا تعرف العالم منذ فترة . ومع كل خطوة وكل سؤال وجواب تتضح الحقيقة وتصبح أشد قسوة . لم تعد هناك نقود . أجل ، فقد هجرت النقود العالم باعتبارها شيئا غير ضرورى لا قيمة له . ولم يعد هناك مليم واحد على وجه الأرض ، بل ولم يعد العالم فى حاجة إلى النقود ، فالناس يعيشون ويعملون ويتاجرون ولكن بلا نقود .

وقالت الآنسة متسائلة فى تلعثم .

ــ كيف حدث ذلك ، كيف ؟

فأجابها التاجر من وراء الحاجز ببرود وبعدم اكتراث كما كان يقول فى وقت من الأوقات « الأسعار عندنا محددة يا آنسة » ، قائلا :

ــ هكذا حدث الأمر !

ــ وماذا يفعل من كان يعمل بالنقود ولا يتاجر إلا بها ؟

بيد أنها بمجرد أن تحاول بهذه الطريقة أن تعرف المزيد وأن تطلب إيضاحا لهذه الظواهر العجيبة التى تشبه الحلم الخرافى يتغامزون وينصرفون إلى اعمالهم . إلا أن تاجرا قصير القامة قال لها وهو لا يعيرها أى اهتمام ويعد البضائع على الرفوف :

ــ كانت هناك نقود ولم تعد موجودة . انصرفى إلى عملك !

ولم يعقب ذلك أى حديث .

فتساءلت الآنسة من خلال الدموع وهى تقف فى مفترق الطرق وكأنها طفل تائه ، بقولها : ــ أى عمل يمكن أن يكون بدون النقود ؟

وهاهى الأخرى قد نطقت الآن بتلك الحقيقة غير المعقولة . أجل ، لقد اختفت النقود من على وجه البسيطة . لقد سلبوا الأرض ، لا أنهم لم يسرقوها . لقد حدث شىء أكثر غرابة وسوءا . فقد اختفى أى مفهوم للنقود وفقدت هذه الكلمة معناها ، وأصبحت النقود الذهبية التركية أشبه بالعملات التذكارية وألقيت الأوراق النقدية إلى أكوام القمامة مثل تلك القصاصات الاعلانية التى يتم توزيعها وأصبحت الكمبيالات تشبه رسائل الموتى المجهولين من حيث عدم أهميتها وضآلة قيمتها . وظلت الدفاتر المالية فى أماكنها الأخيرة ، وهى حاليا ترقد بلا حراك وكأنها أحجار عليها نقوش باللغة الهيروغليفية الغامضة .

واستمرت الآنسة فى سيرها وهى تتعثر خلال هذا اليوم الصلب الناصع البياض من ناحية لأخرى ومن شارع إلى آخر . وكل شىء يؤكد لها هذه الحقيقة : بان النقود قد هجرت الأرض وأصبح العالم فى رأيها كجسد بلا روح وبلا حياة وبلا قوة تحركه . والشىء الذى يصعب تصديقه أنه يبدو أن الناس قد ألفوا هذا الأمر ورضوا به وأنهم فى خستهم التى ليس لها حدود قد ارتضوا أن يعيشوا بلا نقود وأن يتعاونوا ويتكيفوا على نحو ما .

ــ ما هذا ؟ لقد أصبحت الحياة شيئا تافها ، أصبحت صحراء ، ولكن ينبغى أن يواصل الناس معيشتهم . لقد كانت هناك نقود ولم تعد موجودة ! إن هذه خدعة وسرقة عامة أو كذبة من أكاذيب أبريل أطلقها العاطلون والأشرار . ما معنى هذا إذا كان هناك من يعرف الله ؟ وأين الحكومة وأين رجال الشرطة وأين القضاء والكنيسة ؟

وصاحت الآنسة باعلى صوتها ، والتفت إليها العابرون فى دهشة تمتزج بالبرود ودنا منها أحد رجال الشرطة ولفت انتباهها إلى عدم تعكير صفو النظام والأمن وإلا فسيكون مضطرا إلى اقتيادها إلى السجن .

إذن فالأمر على هذا النحو ! وحتى الحكومة تم خداعها والغدر بها ! واصلت الآنسة هرولتها فى ذهول . أين ، على الأقل ، هؤلاء القساوسة والشيوخ والرهبان ؟ هل هناك عدالة أو قانون فى أى مكان من الأرض ؟

كان القساوسة موجودين بالكنائس والمكاتب وكلهم تقريبا فى أماكنهم . وجميعهم يقوم بنفس الحركات ، يفرك يديه كالمعتاد ويجيب نفس الاجابات بان كل شىء فى هذه الدنيا منحة من الله ولابد من قبول أوامره فى هدوء ، وان هدفهم — على العموم — هو الحياة الخالدة وأنهم يتكيفون مع مطالب الزمن فيما يتعلق بشئون هذا العالم .

وكانت تهرب من هؤلاء إلى أولئك وقد تملكها الاشمئزاز وضعفت عزيمتها ضعفا تاما إلى أن وجدت نفسها فى الميدان أمام الكنيسة والساعة الموجودة على البرج تدق التاسعة . وها هى الساعة أيضا تواصل عملها ودقاتها أى أنه ما يزال يجرى قياس وحساب الوقت . ولكن ماذا سيفيدهم هذا كله بينما لا توجد نقود ؟ ماذا سقيسون ويحسبون ؟ ألم يفقد كتاب الحساب سبب وجوده ؟ أم أنها أيضا قد واءمت بين نفسها وبين الحالة الجديدة كما حدث لكل شىء آخر ؟

وتمنت الآنسة أن يزداد طولها حتى يصل إلى ارتفاع البرج وأن تبصق على هذه الساعة وعلى كل أرقامها وأحست أنه بسبب تلك الرغبة المحمومة قد تفتحت فى نفسها ينابيع من

غضب مجهول وأن هذا الغضب يغمرها فصاحت بكل ما أوتيت من قوة ، ولكنها سمعت صيحتها وكأنها همسة بالنسبة لقوة وشدة الغضب الذى أرادت أن تعبر عنه !

ــ آه ، أيها الأنزال ! آه ، أيها الجبناء !

كانت تشعر بعزلتها وهى تصيح بهذه الكلمات فى وجه الزمن والعالم أجمع ، ولكنها فى الآونة نفسها كانت تشعر بكبريائها وتفخر بحبها الذى لا يفنى تجاه المال وتحس بشجاعتها اليائسة وباحتقارها لكل شىء . وفكرت الآنسة : أجل ، ليس هناك الآن أحد من المسئولين يحرك إصبعا لكى يحمى وينقذ النقود المقدسة مع أنهم كانوا يحبون تلك النقود حبا جما وكانوا يشتهونها بشدة ! إنها أفضل من تعرف ذلك لانها شاهدتهم آلاف المرات فى حالات وظروف مبهجة ومحزنة لا يمكن تصديقها . لقد كانت النقود بالنسبة لهم حرمة مقدسة تعلو كل الحرمات ، وكانوا يبيعون كل شىء من أجل النقود ، وفى سبيلها كانوا على استعداد للقيام باى شىء . وهاهم فى غضون الليل قد غرروا بها ونبذوها . تلك هى حالة ذلك المخلوق الموجود حاليا والمسمى بالانسان ، انه سيهب كل شىء . . كل شىء . . لا شىء إلا لكى يستطيع أن يعيش دوما على الأرض وتحت الشمس وفى الشكل الذى ألفى نفسه عليه . .

وتصادمت وأختلطت بداخلها كل هذه الخواطر السوداء المتقلبة والمشاعر العنيفة للحنق والعزلة والدمار الكامل . ونتيجة لذلك غشيت بصرها ظلمة وخمد صوتها وخارت قدماها وجعلها هذا تخر صريعة على الأرض حيث بقيت وكأنها كومة من الملابس النسائية فى وسط الميدان المرصوف .

وفى هذه اللحظة استيقظت الآنسة ، استيقظت بالفعل . وتبدد أيضا حلمها المعقد تعقيدا جنونيا مؤلما يدها الباردة الحاشية الدافئة الموجودة تحتها ، وكانت لا تزال تستشعر فى كل جسدها رجفة الغضب وتحس بالصلابة القارسة البرد لتلك القطع الحجرية الموجودة بالميدان الواقع أمام الكنيسة . وظل كل شىء حولها يهتز ويختلط لبرهة أخرى إلى أن انتصر الواقع وحصلت حجرتها على شكلها الهادىء المعروف . وفى هذه اللحظة كانت الآنسة تقف على قدميها .

وهرعت دون أن تغير ثيابها إلى المكتب وفتحت الدرج الأوسط المغلق بقفل أمريكى ، وأخرجت منه حقيبتها الجلدية وقلبت كل ما بها من نقود صغيرة على المكتب . كانت هناك ست أوراق من فئة العشر دينارات وعملة معدنية من فئة الدينار . وألقت عليها نظرات وهى تلهث ثم أعادتها إلى الحقيبة .

ها هو كل شىء على ما يرام . وكما وجدت تلك الأوراق المالية الستة فى مكانها ، فجميع النقود الأخرى فى العالم موجودة فى مكانها . لم يكن هذا حقا إلا حلما أخرقا فظيعا . لقد كان ثم مضى ، كف يجوز على الاطلاق أن تحلم بمثل هذا الحلم ؟ وأى علاقة توجد بين الاستيقاظ والمنام ؟

وشعرت نتيجة لهذه الأفكار بكدر بسيط كالظل ، ولكنها لم تفكر فى ذلك . وأحست ببرودة فعادت إلى سريرها الذى كان لا يزال دافئا وقلبها يدق فى قوة وعدم انتظام وأنفاسها تتلاحق . إلا أن دفء السرير والأمان الطيب للواقع أسرعا فى تهدئتها . وسبلت عينيها بقوة واستغرقت فى النوم مرة أخرى وهى تهمس بكلمات لوم حالمة غير واضحة وكأنها تهتهة .

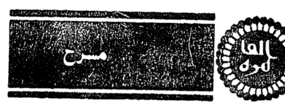
وأفاقت من النوم كالعادة قبيل الساعة السابعة بقليل ، وأخذت عدتها وتناولت افطارها ثم اتجهت إلى المتجر . وخلال الطريق ظل يصحبها شعور بالنفور والضيق نتيجة لحلم ليلة الأمس . وفى بعض الأحيان يدور فى خلدها شك فى الواقع وكأنه ظل سريع .

وإثر وصولها إلى متجرها ألفت على الباب نفسه ساعى البريد الذى كان يحمل بالفعل بعض الحوالات البريدية المالية . وأحصت النقود فى اضطراب مرة ومرتين حيث خامرت ذهنها ثانية ريبة فى الواقع كظل شديد السرعة . وحينئذ فحسب وقعت على الحوالات ورفعت رأسها وهى تمسك بالأوراق النقدية ورمقت ساعى البريد بنظرات مباشرة فاحصة . لقد كان هذا هو الوجه المعروف ، المحمر المنهمك القديم (وكأنه يقول : إن العمل ليس صعبا ولكن الراتب ضئيل والأولاد كثيرون والحياة مضنية على الدوام .) ولم يكن هناك أى أثر لتلك الابتسامة الوقحة وذلك الغمز الخبيث الذى رأته فى المنام ، أى أن الحالة جيدة . ولم يمتلكها الهدوء التام إلا الآن فحسب فوضعت يديها على المكتب القديم الصغير وضغطت بشدة براحتى يديها على القماش الأخضر المخضب بالحبر وتنهدت .

أما ساعى البريد فقد توقف لحظة وتملكته رعشة بعد أن خرج من المتجر البارد بضوئه الضئيل إلى شمس الصباح ونفض عن نفسه انطباع هاتين العينين الفظيعتين الجزعتين النفاذتين وقد تملكه هلع داخلى سريع . ثم واصل سيرة وهمس إلى نفسه دون أن يصدر صوتا وهو يتخذ الجانب الذى تغمره الشمس قائلا :

ــ إن رأيكا هذه لها نظرات فظيعة لا فائدة يالأخى من كل ثروتها أيها الناس ، إن لها نظرات مريعة ! ◆





اللعبة والمسرح التجريبى

د. أحمد سخسوخ

لقد كان مهرجان المسرح التجريبى الذى أنشىء منذ ثلاثة أعوام — والغى هذا العام بسبب احداث الخليج — بمثابة الحجر الذى القى فى بركة راكدة . . إذ أنه أثار قضايا التجريب فى المسرح المصرى ؛ كما أثار فضول الكبار والصغار للدخول فى هذه المنطقة الجديدة على مسرحنا الذى ظل لما يقرب من مائة عام مسرحا متبوعاً لإبداعات المسرح الأوروبى .

وقد أثيرت قضية إختفاء الكلمة من العروض المسرحية التجريبية ؛ وقد ساد خطأ لدى البعض بأنه كلما إختفت الكلمة من على خشبة ؛ كلما زادت مساحة التجريب فى العرض المسرح ؛ وهنا لجأ البعض لتقديم مجموعة من الحركات الرياضية على خشبة المسرح مجاراه للمفهوم الخاطىء عن التحريب فى المسرح .

ان التجريب ضرورة ملحة يفرضها تطور التاريخ ؛ ولكنه ضرورة لا يحصل عليها سوى من استطاع ان يتمثل فى عظام رأسه تجارب البشرية فى هذا المجال حتى يستطيع أن يضيف شيئاً أو أن يعيد ترتيب مفردات لعبة المسرح مرة ثانية .

والتجريب بذلك من أعقد الأمور فى المسرح ؛ إذ أنها مرحلة لا تكتمل إلا بنضج الفنان واكتمال منظوره الفلسفى للعالم وامتلاكه لأدواته الفنية بشكل يجعله يسعى لإعادة ترتيبها مرة ثانية .

ونتيجة لفوضى المفاهيم المتناقضة عن التجريب والتى أصبحت مثار إهتمام المسرحيين منذ إنشاء مهرجان المسرح التجريبى ؛ تجد عشرات الفرق التى تدعى لنفسها القدرة على التجريب بالرغم من قصر عمرها الفنى الذى لا يتعدى عدة شهور أو أسابيع أو حتى أيام .

حقيقة أنها ظاهرة طيبة أن يطمح الجيل الجديد لتقديم أعمال تجريبية ؛ ولكنها مرحلة تالية لا تأتى إلا بعد اعداد شاق وطويل على المستوى النظرى والعملى .

وقد تكونت حديثاً بمسرح الشباب فرقة « ستوديو الممثل » يشرف عليها منصور محمد ويقوم بتوثيق التجربة مصطفى عبد الحميد .

وقد ظلت هذه الفرقة تقوم بعمل تدريبات للاعضاء المشتركين لمدة أربعة أشهر قبل خروج عرضها « اللعبة » والذى تكون من صياغة التدريبات فى شكل عرض مسرحى .

وحين قدم العرض على خشبة مسرح ميامى ومسرح الأوبرا الصغير ؛ إحتفى به كثير من رجال المسرح والنقاد ؛ واعتبروه عرضا تجريبياً ، كما صمت البعض مندهشاً لا يعرف هوية للعرض .

وفى الواقع كان العرض بمثابة حجر القى على بحيرة الواقع الثقافى الراكدة ؛ ففاحت بذلك رائحة المياه العفنة بتنظيرات خائبة تكشف طبيعة حركة الواقع الثقافى والفنى لدنيا .

لقد حاول المخرج صياغة عرض مسرحى من بعض التدريبات المختلفة التى قام بها مع الممثلين خلال فترة التدريب ؛ وإن كان يجب منذ البداية أن نفرق بين التدريبات التى يقوم بها الممثل لتربية أدواته الجسدية والعقلية ؛ وبين توظيف مفردات هذا التدريب ؛ وبين طبيعة العرض المسرحى نفسه فى توظيف هذه المفردات .

ويقول المخرج بأنه حاول أن يضع أسساً للتدريب بعد معرفته « العملية

والعلمية للطرق الأجنبية التى لا تتلاءم مع طبيعة الممثل المصرى ؛ خصوصاً تنمية الخيال وتركيز الإنتباه والتواصل والتعبير الحركى الموسيقى وغير ذلك لإختلاف مفردات البيئة » .

وهى فى الواقع مقولة غريبة ؛ إذ أننا حين نقيم تجربة لا يمكننا أن نبدأ من الصفر ونتجاهل ما توصلت اليه البشرية من نتائج علمية فى مجال تدريب الممثل الذى نحن بصدده . فقد كانت تجارب ستانيسلافسكى وستراسبرج ومايرخولد وبريشت تقوم على بعض الإكتشافات العلمية فى علم النفس والبيوميكانيكية وعلم السياسة أيضاً .

إننا لا نستطيع أن نرفض ما يمكن ان يتوصل اليه أحد العلماء فى المانيا أو اليابان أو أميركا عن علاج لمرض السرطان أو الإيدز أو أى من الأمراض العصرية بحجة اختلاف الواقع الحضارى . .

حقيقة هناك إختلاف بين الفن والعلم ؛ إلا أن الفن يعتمد فى كثير من الأحيان على ما توصل اليه العلم خاصة فى المسائل العملية والتكنيكية .

ولهذا فإن رفض ما أثبت العلم فى الفنون صحة استخدامه وصحة نتائجه ؛ يعتبر عبثاً لا معنى له .

حقيقة هناك واقع حضارى مختلف ؛ ولكن هذا ينطبق على ابداعات الفنان وموقفه من واقعه ووجهة نظره الفلسفية وغير ذلك ؛ ويختلف هذا بالضرورة فى التدريبات والمسائل التكنيكية التى اعتمدت فى كثير من جوانبها على بعض العلوم . .

اللعبة

واللعبة التى قدمتها فرقة ستوديو الممثل بمسرح الشباب تتكون من إحدى عشرة فقرة مسرحية ؛ وتحتوى احدى هذه الفقرات على ثمانية أجزاء ؛ وعادة ما تحتوى كل فقرة أو كل جزء على موضوع منفصل . . وتحتوى هذه الأجزاء والفقرات على عناوين مختلفة مثل شخصيات مصرية وانتظار ونهضة مصر والخطاب وصراع الأجيال وعادات مصرية والثقافة الحديثة ودعوة إلى الرقص وبانوراما تاريخية وغير ذلك من المضامين التى لا تربطها بعضها البعض رابط درامى أو موضوعى . . وتتراوح زمن الفقرة من اثنتى عشرة ثانية إلى سبع دقائق .

وتقدم فى هذه الأجزاء والمقاطع على مدى ساعة وربع تقريبا مواقف من الحياة بلغة الحركة كالأكل والشراب والاستحمام ؛ كما تقدم بعض المهن المختلفة فى الحياة بجانب رقصات ديسكو واخرى شعبية وثالثة بلدية ؛ ومشاهد كاريكاتورية ومشاهد من السينما والتليفزيون والمسلسلات المصرية بحانب موسيقى مستمدة من أفلام عربية وأجنبية ، وموسيقى اغنيات أم كلثوم وفالكو وغير ذلك .

ولا يستخدم المخرج لغة ؛ بمعنى كلمة منطوقة تعتمد على لغة يفهمها المتفرج فى العرض المسرحى ؛ ولكنه يقدم عرضا يعتمد على الحركات السويدية والتعبيرية التى يمكن أن تؤديها فرقة رقص شعبى حديثة التكوين .

ولقد أراد كاتب السيناريو مصطفى عبد الحميد والمخرج منصور محمد أن يصورا الكون بكامله فيما يزيد قليلاً على الساعة .

ويبدو واضحا فى هذا العرض استخدام موسيقى أغنية « أماديوس » للمغنى النمساوى « فالكو » بإيقاعاتها الموسيقية وتقليد حركات المغنى ذات الطبيعة الخاصة ؛ وتقطيع الإضاءة وغير ذلك ، وهى أغنية قدمها فالكو عام ١٩٨٥ وطاف بها أنحاء أوروبا وأمريكا .

ولم يكن هذا ابداعا قدمه المخرج ؛ ولكنه تكرار لاتجاهات قديمة فى غير موضعها ؛ كما يختلف هذا مع الطرح الذى قدمه المخرج بإستبعاد ما لا يتفق مع مجتمعنا .

ويتكرر هذا فى توظيف المخرج لموسيقى زوربا . ويتضح ان فكرة هذا العرض مأخوذة بشكل أساسى من المخرج البلغارى « فيليو جرانوف » مدير مسرح « ديفيزين » حين قدم فى العام الماضى عرض « دون جوان » فى مهرجان المسرحى التجريبى ؛ وقد حصل العرض على جائزة المهرجان لأفضل اخراج مسرحى ؛ وجائزة النقاد لأفضل عرض مسرحى .

وقد قدم العرض فى جزأين ؛ اعتمد الجزء الثانى منه على اسطورة دونجوان التى عرضت فى بداية القرن السابع عشر خاصة بعد معالجة الكاتب الأسبانى « تيرسودى مولنيا » ؛ بينما قدم « فيليوجرانوف » فى الجزء الأول معالجة لعدة موضوعات بالحركة والباليه والبانتوميم والتشكيل الحركى وغير ذلك ؛ قدم فى هذا الجزء يوم عملى ؛ متحف الشمع ، بيجماليون وغير ذلك .

وقد قدم المخرج البلغارى الجزئين دون أن يصحب العرض كلمة واحدة ؛ ورغم الجوائز الأولى التى حصل عليها العرض والمخرج ؛ إلا أن الجزء الأول من العرض كان زائدا عن الحد ، أى لم تكن له ضرورة فنية ؛ وإن كان فى حد ذاته يعتبر عملاً فنياً متكاملاً .

ويتضح بشكل كبير تأثير الجزء الأول على عرض اللعبة .

وقد طرح العرض البلغارى مع عروض أخرى فى المهرجان مثل جلسة سرية وجاجا مش ولا تسبل عينيك وغيرها قضية (علاقة إختفاء الكلمة من العرض المسرحى بالتجريب) وهو اتجاه بدأ فى المسرح الأوروبى منذ عشرينات هذا القرن لدى أرتو وتطور بأشكال مختلفة حتى اليوم . . وهى قضية لها جذورها وابعادها وتاريخها وحضارتها ؛ ولم تصل هذه التجربة إلى نتيجة مسلم بها بأنه كلما إختفت الكلمة وحل محلها حركات سويدية ؛ حينئذ نصبح بصدد تجربة جديدة .

إن الإضافة الحقيقية التى اضافتها فرقة ستوديو مسرح الشباب هى هذا الحماس الرائع والطاقات الشبابية البكر وسط واقع أفتقد فيه رجال الفن للحماس وحب الهواية وفرغوا من بكارة الفعل . . وهذه هى البداية الحقة والحقيقة فى طريق لا تتحقق فيه الآمال بالرغبة وحدها ؛ ولكن بالبحث الشاق والجهد الحقيقى ◆

الفاهرة

حوارات وتحقيقات

حوار مع الدكتور فؤاد زكريا حول التنمية الثقافية

أجرى الحوار : عصام عبد الله

○ التنمية الثقافية فى مصر . . . ألا يثير هذا العنوان بعض التساؤلات فى ذهن مفكرنا الكبير ؟

● . التنمية بشكل عام لها جانبان ، جانب كمى وجانب كيفى ، سواء فى الناحية الاقتصادية أو الأجتماعية ، وعادة ما نتحدث عن تنمية مشتقة من الاسم نفسه أى من « النمو » ولكن للتنمية معنى آخر وهو التعبير لنمط ما فى الحياة ، والجانبان موجودان فى كلا المعنيين ـ الكمى والكيفى ـ بيد اننا عادة ما نضع تضاداً بين الكم والكيف فأذا اعتنينا بالكم مثلاً فلابد ان يأتى ذلك على حساب الكيف وهذا يصدق على مجالات عديدة عندنا وأهمها مجال التعليم ، فالكل يشكو من ان عنايتنا فى التعليم منذ البداية كانت موجهة الى الكم بمعنى اعطاء الكل فرصة للتعليم ولكن ترتب على ذلك نتيجة خطيرة جداً وهى اهمال الكيف وتردى المستوى فى التعليم . لكن فى مجال الثقافة فالأمر جد مختلف لان حالة التناسب العكسى بين الكم والكيف فى مجال الثقافة ليست سارية ، بمعنى اذا اعتنينا بالجماهير العادية فيما يتعلق بالثقافة واذا كنا حريصين على توسيع القاعدة التى تتلقى الثقافة وتذوقها فهذا لن يؤدى الى تردى فى النمو أو التنمية بل على العكس قد يؤدى الى ارتفاع كبير فى المستوى .

كيف ؟

لانه سيسقط الحجة الأساسية التى يرتكز إليها اعداء الثقافة ممن يقولون مثلا « الجمهور عايز كده » أى تقديم اشياء منحطة ثقافياً بدعوى ان الجماهير لا تريد إلا هذا . فإذا استطعنا إن نوصل ثقافة حقيقية وجيدة الى الجماهير العريضة من الناس وتبين انهم يتقبلوها فعلاً فهذا كفيل باسقاط هذه الحجة الواهية بل انه سيشجع المبدعين على تقديم ثقافة ذات مستوى رفيع دون ان يخشوا من عدم تقبل الجماهير لها . ومن هنا فأنا أقول ان قانون التناسب العكسى بين الكم والكيف لا ينطبق فى مجال الثقافة .

○ الواقع الثقافى الراهن . . كيف تراه ؟ وهل هناك بالفعل ملامح محددة لهذا الواقع ؟

● اذا تأملنا الواقع الثقافى الراهن فى مصر سنجد انه يتجه الى تطبيق بعض المبادىء التى فرضت على الجماهير فرضاً فى مجالات أخرى كالمجال الاقتصادى ، ومن أهم هذه المبادىء مبدأ زيادة أهمية القطاع الخاص على حساب القطاع العام ، بمعنى ان الحملة الصليبية على القطاع العام فى المجال الاقتصادى ـ كما لو كان سبب الشرور والبلاء والتخلف فى مصر ـ تغذيها الآن تيارات موجودة فى العالم كله وليس فى مصر أو العالم العربى فقط وبالتالى فأن أصوات المنادين بها فى مصر ارتفعت وقويت وأصبحت تتصور انه لم يعد لها خصوم ، فمن الذى يجرؤ الآن على القول ان القطاع العام أفضل بعد ان بدا ان الدول الكبرى التى ابتدعت نظام القطاع العام وعلمته للعالم كله تخلت عنه تماماً ، هكذا تسير الأمور الآن فى القطاع العام الاقتصادى ويبدو ان المقاومة تخف تدريجياً أمام الاجراءات المستمرة لتصفية القطاع العام تحت مسميات مختلفة ـ وقد استعار راسمو السياسات الثقافية فى مصر هذا المبدأ وبدأوا بالفعل فى تطبيقه وكانت النتيجة انه بالتدريج بدأت الدولة تسحب يدها من القطاع العام الثقافى وتحوله أو تحول الانشطة التى كانت أصلاً جزءاً من عمل الدولة الى انشطة خاصة ، وآخر البدّع التى سمعتها ولا أدرى ان كان هذا الخبر صحيحاً أم لا أن هيئة الكتاب ستحول الى قطاع استثمارى وهذه كارثة . فمن الأشياء المحزنة ان يتصور واضعو السياسات الثقافية فى مصر ان ما يسرى على القطاع الاقتصادى يسرى آلياً على القطاع الثقافى وأقول هذا الكلام وأنا أضرب مثلاً بدولة مثل دولة الكويت قبل الغزو ، فهذه الدولة كانت رأسمالية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة وجميع القطاعات فيها رأسمالية راسخة ومسيطرة على كل شىء فى الميدان الاقتصادى لكن فى الميدان الثقافى كان الوضع مختلفاً فكانت هناك رعاية خاصة من قبل الدولة للثقافة وهذه الرعاية اعترفت بها الدول العربية جميعاً بل انها ربما كانت اكبر جانب حزنت عليه الشعوب العربية بعد كارثة الغزو العراقى للكويت . لكن للأسف الشديد التفكير فى الثقافة وتنميتها فى مصر كان أكثر تخلفاً من هذا فالبعض يتصور ان الموضة فى العالم كله هى تصفية القطاع العام وتحويله الى قطاع خاص حتى فى المجال الثقافى ، فالأوبرا مثلاً تجعل اسعار حفلاتها بخمسين جنية أو ثلاثين والفكرة هنا هى ان تغطى الأوبرا مصاريفها وتأتى بربح بحيث ان الدولة تنفض يدها تماماً عن هذا القطاع ونفس الشىء بالنسبة للمسرح فالدولة تبيح للقطاع الخاص ان يفعل ما يشاء ويحطم عقول الناس ويدغدغ حواسهم بالطريقة التى يريدها بل تسمح للمسرح الخاص بتلبية احتياجات الطبقة الجديدة الطفيلية التى تحمى وترعى القطاع الخاص الاقتصادى ـ كل هذه اخطاء اساسية وفادحة لا يصح فى قطاع الثقافة خصوصاً أن تقع فيها الدولة .

○ ماهى الخطورة الحقيقية فى ذلك ؟

اذا كنت تحول هذه المشاريع الثقافية الى قطاع خاص فإن العمل الجاد ، الذى يكون جمهوره فى البداية محدوداً بعدد معين ، لن يجد من يتشجع على انجازه وبالتدريج تتحول المسألة إلى مبدأ الربح يصبح هو المبدأ الحاكم والمسيطر وحينئذ تصبح الرواية البوليسية والجنسية أكثر ربحاً بكثير من أعظم رواية أخرى حتى للنجيب محفوظ نفسه وهنا الخطورة الحقيقية وأرى امامى علامات شديدة الخطر ففى التليفزيون مثلاً تتراجع البرامج الثقافية بشكل حاد بينما تنتشر المسلسلات التافهة . فبرنامج مثل صوت الموسيقى أو فن البالية يعانى من محاربة دائمة حتى تقلصت مدته الزمنية من ساعة كل اسبوع الى ساعة كل اسبوعين بينما يخصص التليفزيون عشرات الساعات لمسلسل امريكى تافه مثل « فالكون كريست » ولما هو اتفه منه بل يخصص ساعات عديدة للأغانى الهابطة على قنواته الثلاث . فالخطورة الكبرى لتحويل الثقافة الى نفس مبدأ التخصيص المطبق الآن على الاقتصاد هو أنك ستضر الثقافة كماً وكيفاً بمعنى أنك ستعجز الطبقات الفقيرة الجادة الراغبة فى استيعاب الثقافة من الاقتراب من ميدان الثقافة عن طريق رفع اسعار الكتب وتذاكر دور العرض . . . . الخ وبالتالى ستحول الرعاية والاهتمام الى الطبقة الجديدة القادرة على الدفع وبما ان اهتمامات هذه الطبقة تافهة ولا تتسم بأى قدر من الثقافة الحقيقية لان بينها وبين الثقافة عداء من البداية فانك لابد وان تقدم لهذه الطبقة ما تريده وما يلبى احتياجاتها التافهة .

○ هناك العديد من المشاريع الثقافية الجادة التى ينتجها القطاع الخاص فى بلدان العالم المتقدم . . بماذا تفسر ذلك ؟

● المجتمع الامريكى مثلاً يمكن ان يحول الثقافة كلها الى قطاع خاص لان القطاع الخاص هناك بالفعل يرعى الثقافة الجادة واعظم المشاريع الثقافية فى بلد مثل امريكا بناها مليونيرات ، بل ان النظام الامريكى يخصم أى مبلغ يدفعونه من أجل

الثقافة من ضرائبهم وهو بهذا يضرب عصفورين بحجر واحد ؛ ففي هذه الطبقة قلة على الاقل على وعى ثقافى كبير بينما الطبقة التى لدينا والتى لا تقل ثراءً عن اعظم الاغنياء الامريكان معظم رجالها أعداء صرحاء للثقافة الجادة فلم نسمع يوماً عن أى منهم فتح مدرسة أو مسرحاً أو قاعة للموسيقى .... الخ ، رغم تبديدهم لأموال طائلة فى أتفه الأمور ، ولو انفقوا جزءاً مما يبددونه فى شارع الهرم فى مشروع ثقافى لحققنا أعلى تنمية للثقافة فى فترة وجيزة ، لكن هذا ضد رغباتهم ، واذا حولنا الثقافة الى قطاع خاص فسوف يؤدى هذا الى خدمة هذه الطبقة فقط .

○ د . فؤاد زكريا .. كنت أحد الذين رسموا السياسة الثقافية فى دولة الكويت ، فما هى السياسة الثقافية التى يجب ان نتبعها فى مصر ؟

● أود أولاً ان أصحح معلومتك لاننى لم أكن أحد الذين رسموا السياسة الثقافية فى الكويت بالمرة ، ولكن بعض المثقفين الكويتين المستنيرين رأوا انه من المفيد ان يستعينوا بى فى مشروع من أهم المشاريع الثقافية ، وكانت هذه هى حدود علاقتى ، وحتى مشروع الخطة الشاملة للتنمية الثقافية العربية الذى كان مقره فى الكويت لم اشارك فيه إلا ببحث أو أكثر مثلى مثل أى باحث ومفكر آخر بل ربما أضيف معلومة لك وهى اننى فى مرحلة من المراحل كنت مرشحاً لجائزة الكويت للتقدم العلمى وهى جائزة كبيرة ، ورغم انتهاء اجراءات الترشيح علمياً واقرار اللجان المختصة له إلا انه رفض لأسباب سياسية ، ويعلم هذا كل الذين كانوا على علاقة بالمجلس الوطنى للثقافة ومؤسسة الكويت للتقدم العلمى ، ولكن كل ما استطيع قوله هو اننى شاهدت فى الكويت سياسة ثقافية جيدة جداً . أما ما يعتزم تطبيقه فى مصر الآن فهو أقل بكثير مما طبقته دولة حديثة العهد بالسياسات الثقافية مثل دولة الكويت .

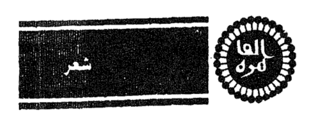
واعتقد اننا كنا نسير ، فى وقت من الأوقات ، فى الاتجاه الصحيح فى مجال الثقافة وهو اتجاه كان يبشر بتقدم كبير فى الثقافة ، وأنوه بالذات بالفترة التى كان فيها الدكتور ثروت عكاشة وزيراً للثقافة لان هذا الرجل المثقف ترك بصماته على أهم المؤسسات الثقافية فى مصر . وكنت اتمنى ان يستمر هذا الاتجاه انما للأسف كل التطورات التى حدثت من بعده كانت محاولة لهدم تلك التجربة الفريدة ، ولا أريد ان اتدخل فى هدم التجربة فيما يتعلق بالقطاع العام والقطاع الخاص اقتصادياً لكن فى المجال الثقافى فالأمر مختلف لان ما يعتزم تطبيقه من أخطر ما يمكن وواجب المسئولين عن الثقافة ان يدافعوا بشدة عن مبدأ دعم الدولة لمشاريع ثقافية معينة مثلما يتعلق باصدار الكتب والمطبوعات والمجلات الثقافية وما يتعلق بفنون العرض فى المسرح والسينما .... الخ وأيضاً بتكوين الفنانين والمبدعين وتعليمهم ولنأخذ مثلاً بدول أوربا الشرقية التى اتضح أخيراً انها كانت فى بعض الأوقات شبه جائعة سواء بالنسبة للغذاء أو الملبس .... الخ ، ولم يكن لديها إلا الضرورى منه مثلها مثل أية دولة متوسطة من دول العالم الثالث ، لكن وعلى الرغم من ذلك كانت هذه الدول ترعى الثقافة والفنون خير رعاية بل ان اشهر الفرق الموسيقية والفنية كانت تظهر فى هذه الدول ، أما الكتب واصدارها وجودتها ورخصها فقد كانت إحدى خصائص دول أوربا الشرقية وقد اتاح هذا للجمهور من العمال ان يقرأوا شكسبير وفولتير وبلزاك بلغتهم وان يتعرفوا على الثقافة الجادة فى العالم كله ، فقد كانوا يحرمون أنفسهم من الزاد الضرورى ليدعموا الثقافة الجادة ، فحجة اننا مأزومون اقتصادياً حجة باطلة وواهية ولا قيمة لها فى ميدان الثقافة بالذات ومن هنا لابد ان يعاد رسم السياسة الثقافية فى مصر ، ومهما كانت حجة المشتغلين بالاقتصاد أو السياحة أو التجارة أو غيره فيما يتعلق بفضائل القطاع الخاص فيجب ان يتصدى لهم المسئول الأول عن الثقافة فى مصر ويقول لهم بأعلى صوت ان الثقافة شيء مختلف .

○ وما رأى استاذنا فى أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية التى وضعتها اليونسكو ؟ ولمَ ؟

● هذه الأهداف نبيلة بلا شك وأهم ما فيها ازالة الحد الفاصل ما بين تأكيد الخصوصية الثقافية من جهة وتأكيد الجانب الانسانى فى الثقافة من جهة أخرى وهذا هو ما نحاول نحن ان نؤكده لان للأسف عندنا توجد هذه الثنائية الحادة ، فاذا أكدت على الخصوصية فعليك ان تؤكدها على حساب أى نوع من انسانية الثقافة والعكس كذلك ، والموقفان على خطأ ، فمن الأشياء الايجابية جداً فى أهداف العقد الثقافى للتنمية ان تضع اليونسكو هذين المبدأين المتكاملين واتفق تماماً مع هذه الأهداف وأرجو ان نتفهمها فهماً جيداً .

○ فى ظل التحولات الدولية والاقتصادية والاجتماعية الأخيرة ، كيف سنواجه ثقافياً القرن القادم الذى كاد ان يبدأ بالفعل ؟

● هذا النظام الجديد أو هذه العلاقات الدولية الجديدة التى نشهد أولى خطواتها تبشر بعصر أكثر انسانية بلا شك ، واذا كان هذا العصر كذلك فمعنى هذا ان الثقافة سيكون لها دورا أكبر بكثير من القرن السابق أو القرن الحالى واتصور ان مثل هذه الثقافة ستزيل الحواجز بين الشعوب والثقافات الى حد كبير ولن يستطيع أحد أن يقاوم عملية ازالة الحواجز هذه ، وقد اسعدت ان مؤتمر وزراء الاعلام العرب الذى عقد أخيراً قد اعترف بهذا فى مجال الاقمار الصناعية التى ستبث رغماً عن الكثيرين نواتج ثقافية من جميع بقاع العالم ولا حيلة لنا فى منعها ، وقد أسعدنى هذا الاعتراف لانه كانت هناك محاولات فى بعض البلاد العربية تسمى ذلك غزوا مدعية ان قيم الغرب مختلفة عن قيمنا وانها ستمنع هذا البث المباشر بكل الطرق والأساليب المتاحة لديها ، وقد ذكرتنى هذه المحاولات بتلك التى تمت فى أوربا العصر الصناعى لمقاومة القطار البخارى بحجة انه يلوث الجو وكان مصير هذه المحاولات الفشل . وكل ما اريد قوله ان العصر القادم سيحمل مقومات ثقافية مختلفة الى حد كبير لان ثقافتنا تكونت فى ظل وحدات ثقافية منعزلة واحياناً متخاصمة ومتناقضة فيما بينها ، لكن العصر الجديد سيختلف لانه سيطرح مشاكل الانسان من حيث هو انسان فى أى مكان بصرف النظر عن اللغة أو الدين أو الجنس أو الثقافة .... الخ ولا بد انه سيرعى الثقافة بصورة مختلفة وبمبادىء مختلفة ، ويحتاج الانسان فعلاً الى إعادة التفكير فى المقومات التى بنيت عليها الثقافة الانسانية حتى الآن لاننا قادمون على عصر جديد كل الجدة عما درجنا ◆



حياة

صلاح والى

ما الذى يُمسك الطينَ فى الناسِ
يُعلِى مقاديرَهُم فى السماوات ؟!
يجعل من طينةِ القلبِ نسراً ؟!
ومن طينةِ القلبِ ألفَ امرأةْ

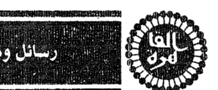
* * *

تتكشّفُ فى الليلِ أناتُه
وأنا أتصبَّبُ — فى الطين —
بعض عصير الكروم
وأصغى لصيحتِه فى البساتينِ
أسألُه
ما الذى فرّقَ الطينَ عن غُلْمَةِ المزجِ
فرّقَ بين الرخاوةِ والصُلْبِ
أيقظَهُ فجأةً ؟!
فيضِىء الحَجَرْ !

* * *

ربما من مسيلِ السلالاتِ جَاءْ
ومن نُطْفَةِ الجبلِ — الجاثمِ الآنَ فوق الصحارى —
تناسلْ
ومن دفقَةِ الماءِ فى النهارِ صَار
فَسارَ إلى جِهةٍ لم نكن بالغيها
وبالَغ فى الركضِ
حتى أتاهُ المصب
فَعَبَّ من الطين — ابنُ أبيهِ —
وصَبَّ بقلبِ الفراغاتِ هذى الوشائجْ
وحَاكَ من الليلِ بُرْدَتَهُ وهواهْ

ومَسَّحَ أقدامَه فى أناهْ
ودَبَّ على أختِه الأرض . .
فَصارَ إلى ما تراكم من ظلمةِ الليلِ طفلاً
فَخَرَّ على الأرضِ منكسراً
دامىَ القلبِ بعضَ حصاةْ ◆





كفرون

فيلم افتتاح مهرجان

القاهرة الدولي الأول لسينما الطفل

ياقوت الديب

لا تقاس عظمة أية سينما فى العالم بكم ما انتجت من الأفلام . . لكنها تقاس بقدر ما قدمت للفكر الانسانى من قيم ومثل عليا ، وبقدر ما أضافته لفن السينما ذاته من أساليب واتجاهات وطرائق تميز هذا الفن على غيره من الفنون ، وتجعل منه مذاقاً خاصاً يبقى اثره ما بقى متذوقه .

والسينما السورية ، من أقدم السينمات العربية التى تجيىء فى المرتبة التالية للسينما المصرية ، اذ بدأت أولى خطواتها عام ١٩٢٨ بفيلم « المتهم البرىء » لايوب بدرى . وعلى الرغم من هذا العمر الزمنى الطويل لهذه السينما ـ قياساً الى عمر السينما العالمية ـ الا انه من المثير للأنتباه النظر الى خريطة الأنتاج فيها على المستويين : الكمى ، والنوعى ، فهى على المستوى الأول لم يتعد حجم أنتاجها بضع مئات من الأفلام الروائية بمعدل انتاج سنوى لم يتجاوز عدد أصابع اليدين ، أما على المستوى النوعى ، فالمتأمل لهذه السينما لا يستطيع أن يرصد أكثر من بضع أفلام لاقت قبولاً لدى كل من الجمهورين : العام ، والخاص والتى لا تعجز الذاكرة عن حفظ ادق تفاصيلها ، لقله عددها ، ولتميزها الشديد ، على الرغم من كل ما يعترض الأنتاج السينمائى فى سوريا من عشرات اقتصادية هائلة وتخبط ادارة دفة الانتاج فيه

بـين القطاعـين : العام ، والخـاص ، ثم الخاص ومن بعد انسحاب القطاع العام من ساحة الأنتاج كلية .

أمـا الأفلام المتميـزة التى كـان للسينـما السـورية وحـدها ـ دون سـائر السينـمـات العربية الأخرى بما فيهـا المصريـة ـ شرف أنتاجها ، فهى عـلى وجه التحـديـد ـ وكـما نتصـور ـ : « المخـدعـون » (١٩٧٢) أخـراج تـوفيق صـالـح ، « كفـر قـاسم » (١٩٧٤) من أخـراج بـرهـان علويـة ، « الحدود » (١٩٨٤) أخراج دريد لحام ، « احلام مدينة » (١٩٨٥) اخراج محمـد ملص ، « حادث النصف متر » (١٩٨٧) اخـراج سمير ذكـرى ، « ليالى ابن آوى » (١٩٨٨) للمخـرج عبـد اللطيف عبـد الحميد .

والمتأمل لهذه الأفلام يسترعى أنتباهه ، تـوجهها القـومى ، الذى يعـالـج قضـايـا الانسان العربى فى انتـماءه للوطن الاكبر ، وتفـاعله مع واقعـه العـريض ومشكـلاتـه الكبـرى ، وعلى الجـانب الآخـر معـالجـة القضية الفلسطينية من خلال النظرة الشاملة لواقع هذه القضية وتشابكاتها على القضايا العربية الأخرى التى خلقها الأنقسام الحاد والمتبـاين بين الأنـظمة السيـاسية العـربيـة المختلفة .

ومـا يسترعى انتبـاه المشـاهـد لهـذه الأفلام ، جانبهـا التقنى أو مستواهـا الفنى الذى وصلت اليه السينما السورية على يـد كوكبة من مخرجيها (مصريين أو لبنانين أو سـوريين عـلى حد سـواء) ، فإلى جـانب القيمـة الفكـريـة العـاليـة لهـذه الأفـلام ، استطاع مخرجوها العبور بها الى آفاق التقنية العـاليـة التى وصلت اليهـا السينمـات المتقدمة ، والتى تقف على قدم المساواة مع نتاجات هذه السينمات ، حتى حظى معظم هذه الأفلام بشهادات التقدير ، والجوائز المتميـزة فى الكثير من مهـرجانـات السينـما العالمية والعربية .

ومن هنـا ، نـجـد أن أفـلام هؤلاء المخـرجـين ، بتميـزهـا عـلى المستويين : الفكـرى ، والفنى ، استطاعت أن تشق طريقها الى المشاهد العربى ـ والاجنبى فى بعض الاحيـان ـ لتعلن عن ميـلاد سينـما جديدة فى سوريا بدأ ميلادها مع بـدايات السبعينات ، برغم كل الظروف الاقتصادية القاسية التى تواجهه هذا النوع من السينما ، أمام سينما تجارية سائدة يسعى رأس المـال فيهـا الى تحقيق الربـح ولا شىء يهم بعـد ذلك .

واليوم تعود السينما السورية لتطل علينا بـاحدث أنتـاجها ، وهـو فيلم « كفرون » للمخرج العبقرى دريد لحام ، الذى يُشرف حفل أفتتاح « مهرجان القاهرة الدولى الأول لسينما الطفل » والذى تم إختيـاره من بين حـوالى ١٥٨ فيلم جاءت من هنـا ، ومن هناك . . تشريفاً للسينما السورية والعربية فى تجربة جديدة جديرة بالاهتمام ، تخص هذه المرة عالم الطفل .

ودريد لحام الذى شهدنا له : « الحدود » (١٩٨٤) ، « التقرير » (١٩٨٦) فنـان سـورى عربى غنى عن التعـريف ، عرفـه المشاهد العربى من خلال ثنائياته مع الفنان نهاد قلعى فى سلسلة أفلامهما الكوميدية ، ومسلسلاتهما التليفزيونية الفكاهية ، عملا فيها معاً عشرات الأفلام والمسلسلات التى أمتعت الجماهير لسنوات طوال . أما نقطة التحول الكبرى فى حياة هذا الفنان الكبير ، فقد بدأت فى مجال الابداع ليخرج من دائرة الوقوف أمام الكاميرا مؤدياً ليحلق حولها من جميع الجهات : ممثلاً ، ومخرجـاً ليعبر عن وجهة نظره بشكل متكامل لا يعوزه فكر أو توجيه عن سـواه . . وقبل أن يـزج بنفسه خلف الكاميرا السينمائية كانت له تجـاربه المتميزة فى المسرح ، اذ كانت بداية تعاونه مـع الكاتب محمـد المـاغوط فى مسـرحيـة « كـأسك يـا وطن » . . ومن تـابـع هـذه الأعمال لايخالجه الشك فى قدرة دريد لحام الهائلة مبدعاً ، وتميز محمد الماغوط كاتباً .

وفى مجال السينما جاءت التجربة الأولى أيضاً لدريد لحام عام ١٩٨٤ على يد زميله وتوأمه الفنى محمد الماغوط ليقدمهـا تحفتها « الحدود » . . تجربة فريدة متميزة للسينـما العربية قاطبة اقتربت بجرأة سباقة لقضيـة الحـدود الـوهمية المصطنعـة التى وضعهـا التقسيم الاستعمارى للوطن العربى ، والتى لم تستطيع الأنظمة السياسية العربية التغلب عليه رغم كل ما يرفع من شعارات براقة وما يتردد من نداءات جوفاء تدعى القومية والانتماء للوطن الموحد . ثم جاءت التجربة الثانية للثنائى دريد/ماغوط فى « التقرير » (١٩٨٦) ، الـذى إن ابتعد عن التـوجه القـومى ، الا أنـه أقتـرب من مشكـلات الواقع المعاش للمواطن العـربى فى سوريـا ينتقد الممارسات السلبية للجهـاز الادارى للدولة معرياً الواجهة الزائفة التى يتحلى بها رموزه ، ومتعقباً الفسـاد اينما وجـد ، وفى النهاية يطلق صرخته العالية فى وجه الفساد العام الذى طغى على صوت كلمة حق كان يمكن أن تقال أو كان لها أن تعيش وتؤثر لولا همجية الحركة ، وبربرية الفكر .

وفى فيلم « كفرون » (سوريا ١٩٩٠) يعود دريد لحام ليؤكد وجوده المتميز عـلى ساحة السينما العربية ، كأحد أهم مخرجى هذه السينما ، عـلى الرغم من أنـه لم يقدم سوى بضع أفلام . . وهنا تكمن العبقرية ، وتتجلى الموهبة لتحرر طاقة ابـداعية هـائلة لفنان نأى بنفسـه عن الارتماء فى احضـان العربدة السينمائية التى تسيطر على معـظم أنتاج السينما العربية ، وحال بثقافته ورؤيته للانسان العـربى دون المشاركـة فى جريمـة توظيف هذه السينما اداة لتخريب العقـول وتغييبها عن الوعى .

والفيلم يتعرض ببساطة شديـدة أخاذة للعلاقة بين رجل مسـالم بسيط يحب بقلب لا يعـرف الحقد أو الكـراهية ، ويسـاعـد بلا مقابـل قدر طـاقته ، رغم فقـره المادى وحاجته . . وبين الأطفال ممن التفوا حوله ينشـدون هذا الحب والـدفء والحنان . . علاقة انسانية تسموا فوق الاحقاد ، وتعلوا على كل النقائص البشرية ، وترتفع لمستوى الثقافة الروحية الكفيلة باعادة روح الحب والود المفقود .

وقصة الفيلم التى كتبها « دريد لحام » ، على الرغم من بساطة الفكره فيها ، الا أنها على مستوى المعالجة السينمائية بالغة التعقيد . . وهـذا الـتعـقيـد يـأتى مـن رسـم الشخصيات التى تعامل معها المخرج : أولها مجمـوعـة الأطفـال فى تباين أعمـارهم ، وأختلاف مستوياتهم الاجتماعية ، وتنوع طباعهم ، وهذا يعنى أن دريـد لحام أمام معضلة سينمائية تكمن اساساً فى تعدد أبعاد شخـوصـه من الأطفـال وعـلى جميـع المستـويـات : المـاديـة ، والأجتمـاعيـة ،

والنفسية . ثانيها شخصية « ودود » بطل الفيلم ـ التى تتناقض طبيعته مع طبيعة ظروفه الحياتيه ، وصراعه الداخلى فى أرضاء ضميره المفطور على حب الناس وتجنب الضغينة ، وفى كسب رضاء الأم التى تطلب منه الأخذ بثأر أبيه . نالت هذه الشخصيات « نورا » ابنة المدينة الغير منسجمة مع هذا المجتمع القروى البسيط ، وصراعها بين أداء الواجب الانسانى فى تعليم الاطفال ، وبين العودة لحياة اللهو فى المدينة .

والمشاهد للفيلم لا يملك الا أن يقف أمام تعامل دريد لحام على كل هذه المتناقضات فى شخوصه ، معجباً ولحد بعيد بسلاسة تداخل الشخصيات وارتباطها فى اطار التنمية الاساسية لـ « كفرون » ، وفى كل موحد يصعب فصل أو صاله ، ووحدة عضوية سيطر عليها المخرج بكل ادواته ، ونجح فى تقريب وجهات النظر المتعارضة وتوحيد المواقف المتضاربة تجاه رؤ ية كل منها لعالم « كفرون » الصغير الكبير بكل ما يعيشه من تناقضات : الخير والشر ، الغنى والفقر ، السلطة والقهر

ويبقى فيما يتعلق بقصة الفيلم ، أن نحدد لأى من الجمهور يتوجه كاتبها ـ مخرج الفيلم دريد لحام ـ للاطفال كما توهم البعض ـ أم للكبار كما بدا من الفيلم ؟ . . من الفيلم نجد أنه فى الوقت الذى لا يستطيع أى منا أن ينكر دور الأطفال الكبير والمؤثر فى رؤية المخرج للعالم من خلال « كفرون » ، لا نستطيع ـ كذلك ـ أن نجزم أنه فيلم عن الاطفال أو عالمهم ، لأنه ببساطة لم يناقش قضية تخصهم بوضوح ، اذ أن « سينما الطفل » ـ فى تصورى ـ تعنى « تلك السينما التى تعالج قضايا الطفل فى مجتمعه سواء توجهت هذه السينما الى الطفل ، أو الى القائمين عليه ، أو الى كليهما » . . اذن هذا الفيلم ببساطة يعكس رؤ ية المخرج لمجتمع « كفرون » فى علاقات افراده ، وفى مشكلاته اليومية المعايشة ، وفى تقاليده واعرافه الموروثة البالية (قضية الثأر) . . وهذا يعنى أننا لسنا بصدد الوقوف على مشكلة أو التصدى لقضية تعنى بالطفل بشكل محدد ، بقدر ما يعنى أننا أمام مجتمع ، وشخصيات (ودود ، ونورا ، والنمس . . ومعهم الاطفال) . وهذا لا يعنى الأنقاص من قيمة الفيلم بأى حال من الأحوال ، بقدر ما يعنى تقديرنا له ، لشمولية فكرته وعبقرية اخراجه ، وقوة مضامينة للدرجة التى نفخر بها لانتماء هذا الفيلم الكبير للسينما العربية .

الملاحظة الثانية التى تدعونى لاستبعاد « كفرون » عن « سينما الطفل » هى أن أحداً لا يستطيع التشكيك فى أن « ودود » بطل الفيلم ومحرك أحداثه لا الاطفال ، ولا نورا ، على الرغم من ثبات هذه الشخصية (ودود) وعدم تطورها دراميا اذ بدت على وتيرة واحدة طوال الفيلم وحتى نهايته ، ففى اللحظة التى كان يجب فيها أن يتخذ منها نقطة أنطلاق وتحول (لحظة مواجهته لأمه التى تلح عليه بأخذ ثأر أبيه من أبو جابر) استسلم لما فرض عليه من أحداث ، على عكس شخصية « نورا » التى شهدت تحولاً هائلاً من كونها الفتاة المدللة ابنة المدينة واضوائها الى مدرسة باتت جزء من « كفرون » رغم كل مظاهر التخلف ومصادر القلق .

ويركز دريد لحام فى فيلمه « كفرون » رؤ يته للمجتمع من خلال ثلاثة محاور : يتمثل الأول فى العلاقة بين الفرد والدولة ، والثانى فى علاقة الفرد بالمجتمع الصغير الذى يعيش ضمنه ، أما المحور الثالث فيتمثل فى علاقة الفرد بالآخرين ويأتى هذا التناول التكاملى لبلورة الرؤ ية الكلية كما ينشدها مخرج الفيلم .

وفى أطار المعالجة السينمائية للمحور الأول ، يتخذ دريد لحام من المدرسة رمزاً لجهاز الدولة الذى يتعامل معه بصورة مباشرة ، للكشف عن السلبيات والممارسات الخاطئة لرموز هذا الجهاز (ناظر المدرسة ، المدرسون ، مدير التعليم) ، ممن راح كل منهم يلهث وراء مصلحته الفردية تاركاً الفنان لنزواته واهوائه الشخصية (مغازلة المدرسة نورا ، لعب الطاولة ، الاعتراض على أنشطة الاطفال وقت الفراغ ، طلب الاجازات بغير حاجة ، الروتين الجامد والمعقد فى تسليم المقاعد الجديدة) .

أما فى أطار تناول المحور الثانى ـ وهو المهم ـ فالفيلم يصور « ودود » الانسان الذى يحمل على أكتافه هموم مجتمع بأكمله ، ساقه القدر لخلاص هذا المجتمع من سلبياته والتغلب على مشاكله التى تضغط على أفراده ، فهناك مشكلة الثأر وعناد الأم « صخور » واصرارها على دفع الابن « ودود » للأخذ بثأر ابيه . . وهناك مشكلة تعليم أطفال القرية وضعف الامكانيات وقصورها . . وهناك مظاهر الحياة المتخلفة فى القرية وبيوتها وفقر أهلها . . وهناك مشكلة توفير السلع الاستهلاكية للناس واضطرارهم للتعامل مع البضائع الأجنبية المهربة . . وغيرها من المشاكل التى يئن المجتمع الصغير فى « كفرون » من ضغوطها ، والتى أمام كل منها كان ودود سباقاً ـ قدر طاقته ـ فى حلها يزيل الحقد من القلوب (ودود : يا أمى أبو جابر ما قصد أنه يقتل أبوى) . . يمسح دمعة من على الخدود (ودود للطفلة زينة : حبيبتى أنا محتاج حد يساعدنى ـ أنت المساعد لى) . . يرسم البسمة على الوجوه ، ويملاء الدنيا بموسيقاه سعادة وبهاء .

وفى اطار تصدير علاقة الفرد بالآخرين ، يتخذ الفيلم من شخصية « ودود » أيضاً منطلقاً لتحديد هذه العلاقة ، فى محاولة لرسمها كيف تكون فى شكلها وجوهرها ؛ لينعم الجميع بحياة يشيع بين جنباتها العدل والأمان . وقد أبرز الفيلم بشكل أساسى علاقة « ودود » باطفال المدرسة ، فمن أجلهم تحمل العديد من المهام (فراش . . بائع حلوى . . كاتب . . صراف . . مدرس وقت اللزوم) وعمل فى كل هذه المواقع بكل حب واخلاص وبنفس طيبة راضية . . فالمهم عنده سعادة الاطفال ، وحبهم له . وفى علاقته بقاتل أبيه (أبو جابر) نجد انساناً على الرغم من ثقافته المحدودة وتعليمه المتواضع ، الا أنه بنى علاقته ـ حتى بهذا الرجل القاتل ـ وفق عقلية مستنيرة تتصرف بمنطق حكيم يرفض الانصياع للتقاليد والاعراف البالية . أما فى علاقته بالمعلمة « نورا » فنجده الحارس الأمين لها ضد معاكسات النمس ، ومدرس المدرسة ، ومضايقات أمه حتى انه نجح فى تحويلها من نقمتها على مجتمع « كفرون » وأهله الى مدافعه عنه ومحبه له (ودود : احنا مالنا ذنب فى شعورك بالغربة) . وفى علاقته بأمه

« صخور » وصراعه بين ارضاءها اذا ما أقدم على الثأر من قاتل ابيه ، وبين ارضاءها كأمه ، ورفضه لفكرة الثأر ومقاومه هذه الفكرة حتى النهاية . واستطاع « ودود » فى كل هذا ـ بعض كفاح وجهد عظيم ـ لم الشمل ورأب الصدع ، واعادة البسمة وروح الحب لمجتمع « كفرون » .

هذا ما يتعلق بمستوى الشرح والتفسير لفيلم « دريد لحام » « كفرون » اما على المستوى الجمالى ، فتتجلى عظمة هذا المخرج وعبقريته فى امتلاكه ناحية اللغة السينمائية ، ومقدرته الفائقة فى توظيف عناصرها بشكل أتفق ولحد بعيد بالمضمون . وقد حفل الفيلم بالعديد من المشاهد المؤكد لهذا التصور ، لعل ابرازها : مشهد استلام المدرسين لمرتباتهم ودلالته فى حرص « ودود » على عدم ضياع وقت تلقى الدروس ، مشهد تجميع الاطفال بنغمة معينة متفق عليها فيما بينهم لانقاذ « ودود » من القاء القبض عليه ، مشهد تقسيم الدرس الى جزأين وكذا الصف الى قسمين كل منهما يتلقى ما كتب له على السبورة وفى وقت واحد . . تقديراً لقيمة الوقت وضرورة تنوع مصادر العلم ، مشهد تعطيل سيارة الشرطة المنوط بهم القاء القبض على « ودود » وذكاء الاطفال فى حيلتهم . . دلالة على ارتباط الاطفال بمن احبهم ومديد العون اليهم ، مشهد ايهام الطفلة زينة بانها ترتدى طاقية الاخفاء ليحقق لها « ودود » ما ارادت من المشاركة فى عملية التعليم رغم صغر سنها ، مشهد استقبال الاطفال لودود بعد أن ظفر بتحقيق حلمهم فى المقاعد الجديدة للمدرسة واندماج الجميع مع نغمات المرح وكلمات الحب . ولعل أقوى المشاهد درامية وتأثيراً مشهد « ودود » فى لقاءه والطفل جابر بعد قتل ابيه لاقناعه بأنه لم يكن القاتل (ودود : أنا بحبك يا جابر . . بحب ابوك) . . مشهد لم يملك جمهور الصالة أمامة الا أن يصفق تصفيقاً حاداً ولعدة دقائق .

ويلفت النظر فى هذا الفيلم الاستخدام البارع لمخرجه « دريد لحام » لمشاهد الاسترجاع (الفلاشات باك) ، والخاصة بنورا فى استرجاعها لحياة المدينة واضوائها ومرحها ، لنشعر معها بالغربة والوحشة الشديدة . . وينجح لحام فى تصدير حالتها النفسية بهذا التكنيك البارع فى أربع لقطات بليغة .

والشىء اللافت للنظر أيضاً ، أن دريد لحام ، ورفيق الصبان ـ كاتب السيناريو والحوار ـ لم ينسيا أن يرسما البسمة على وجوه المشاهدين طوال الفيلم مغلفة بجو موسيقى خفيف وأخاذ شد القلوب ، وازاح الهموم عن الصدور . . من خلال قفشة هنا ونكته هناك ، وفى توظيف ذكى لكل ما يصدر عن اللسان من كلمات وتعبر عنه العيون من تعبيرات ، من خلال مشاهد ولقطات بارعة مدروسة بعناية فائقة (تصرفات الطفلة زينه على تخيلها بأنهالا تملك طاقية الأخفاء . . ام ودود : أوعوا تكونوا بتدبروا براءة لـودود : . . ودود لعسكرى الشرطة النائم : أشوف العدالة نايمة . . حركة الاطفال البطيئة (التصوير السريع) لحظة تعطيلهم لسيارة الشرطة . . تعليم ودود نفسه لنفسه من الخارج واندماجه مع التلاميذ . . خروج أحد الاطفال مسرعاً لانقاذ ودود قبل قضاء حاجته . . .)

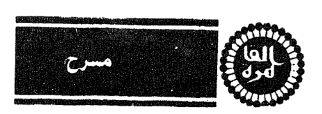
ويقودنا هذا لأن نشيد بالاداء الجيد والأخاذ لابطال الفيلم وعلى رأسهم بالطبع ألاداء الممتع للنجم دريد لحام بخفة ظله وحضوره الممتاز ، ثم أداء تحسين سعد فى دور « النمس » كشخصية كاريكاتورية أضاءت الفيلم بتعليقاتها الساخرة الموحية ، ثم مادلين طبر (نورا) وادائها السهل البسيط لدور المعلمة المغتربة ، الى جانب الأداء المبهر للاطفال : فواز النجع (جابر) ، سامى مبيض (فادى) ، شذى النحاس (زينة) والتى لفتت الانظار لادائها الرصين الهادىء والمعبر .

يبقى أن نشير الى تمكن مدير التصوير محمد الرواس والمصور هشام المالح فى تصوير بنية الأحداث (داخل منزل ودود ، وفى المدرسة وفصولها ، والمناظر الطبيعية الأخاذه ، ومشاهد المدينة باضوائها وزحامها وصخبها ، وكذا مشاهد المغارة المحكمة مع تصميمات اضاءة موحية معبرة عن الموقف والحدث والحالة النفسية للشخصية . ويجىء مونتاج محمد المالح بما يتفق وايقاع الحركة فيه ، فى لقطات ومشاهد محكمة التنفيذ أضفت على الفيلم جماليات متميزة انسجمت دلالاتها مع الرؤية المطروحة ، وبرزت بهذا المعنى على وجه الخصوص فى مشاهد : صرف مرتبات الموظفين ، مشهد السيارة التى تحمل الأثاث الجديد للمدرسة على موسيقى ودود وغناء الاطفال ، مشهد قتل أبو جابر ، مشهد التقاء ودود بجابر بعد قتل إبيه . . وغير هامن المشاهد التى وفرت للفيلم حيوية شدت انتباه المتفرج على طول الفيلم وعرضه .

ويضاف الى تفوق عناصر : التصوير ، والمونتاج ، وسيناريو الأحداث ، عنصر الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية التى جاء بها الفنان « سمير صبحى » الى جانب الاغانى التى غطت مساحات كبيرة من الفيلم عبرت مع الموسيقى عن المواقف والاحداث بشكل أضاف للفيلم أحد عناصر تفوقه المهمة ، وبالمثل كما عهدنا فى موسيقى سمير صبحى على دريد لحام ـ أيضاً ـ فى فيلميه السابقين : « الحدود » ، و « التقرير » .

ولكن فى الوقت الذى شعرنا فيه أننا أمام فيلم عربى متميز فى مضمونه الافت للنظر فى جمالياته ، جديد فى شكله ، تبقى لنا وقفه على مشهد النهاية ، وظنى أن ترديد الاطفال مع ودود للمقطع الفنائى : « الحق ما يضيع فى بلدنا فى خلفية الصورة ، فى الوقت الذى يقترب فيه جابر من صخور (ام ودود) ، بينما تراقب كل هذا نورا . . ظنى أن تكرار هذا المقطع جاء بشكل مفتعل ودعائى لحوح لا يتفق ورؤية المخرج التى نعرفها ، كما أضعف هذا المشهد أيضاً اقتراب نورا من صخور واقناعها بكلمات تطلب منه العفو والصفح عما مضى على حين كانت نظرات جابر اليها ونظراتها المتبادله معه كفيله بعمل نهاية قوية ذكية ، ولا حاجة للمشهد بخلفية ودود والاطفال ولا لكلمات نورا لصخور .

عدا ذلك فالفيلم فى مجمله فخر للسينما السورية والعربية ، التى تشهد عثرات تكاد أن توقف عجلة انتاجها ، وفخر لدريد لحام المخرج المؤلف الممثل العبقرى صاحب الرؤية الشاملة المتعاطفة على قضايا الانسان البسيط التى تتلاقفه الاحداث المؤلمة وتعتصر المواقف الصعبة ، وفى النهاية فالفيلم فخر وشرف لأن يفتتح به المهرجان الدولى الأول لسينما الطفل فى القاهرة . . مرحبا بك يادريد وبـ « كفرون » ◆





مسرحية مجهولة لخليل مطران

العلاج بالشنق

رواية هزلية من فصل واحد

تقديم : أحمد حسين الطماوى

إنى أرى التمثيل بعثا واعظا
فى فتنة الأبصار والاسماع .

خليل مطران

يعتبر النقاد والدارسون مطران أحد الركائز فى المسرح العربى بما ترجمه من عيون المسرح العالمى ، وبإدارته الرشيدة للفرقة القومية المصرية - فى ثلاثينيات القرن العشرين - التى قدمت عروضا متمايزة أخصبت المسرح وحملت على نهضته ووثبته .

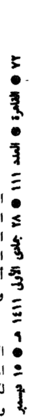
ولعل أروع ما ترجمه مطران عن المسرح الألمانى « الحب والدسيسة » لشلر وعن المسرح الفرنسى « سنا » و « السيد » لكورنى و « هرنانى » لفيكتور هوجو واقتبس من المسرح الأمريكى « القضاء والقدر » لادوار دكنوبلوك (راجع د . ابراهيم حماده فى تقديمه لمسرحية القضاء والقدر لخليل مطران) كما ترجم عن المسرح الانجليزى روائع شكسبير مثل « عطيل » « هملت » « مكبث » « تاجر البندقية » . . . وقد مثلت الفرق المسرحية هذه المسرحيات فى النصف الأول من القرن العشرين وعلى وجه الخصوص فرة جورج أبيض وفرقة أولاد عكاشة ، والفرقة القومية . . . فساهمت فى ارتقاء لغة المسرح ، وتعدد ينابيعه ، واتساع آفاقه ، ولم يعد المسرح لهوا وتسلية ، وانما صار بعثا ووعظا على حد قول مطران .

وقد تناول الباحثون - مطران - فى مجال المسرح مترجما ومعربا ، وعرضوا لأسلوبه فى الترجمة ، وطريقته فى النقل ، وتركزت نظراتهم على نقطتين :

○ الأولى : أن صياغة مطران لتلك الروايات المسرحية بلغت حدا عاليا من فصاحة العبارة ، وجزالة الصياغة ، وسمو البيان والبلاغة ، ووازنوا فى هذا المجال بينه وبين من سبقوه إلى ترجمة نفس الروايات ، وانتصروا له ، وأقروا بفضله بالرغم من بعض المآخذ عليه . ومعهم الحق فى هذا لأن كثيرا من المسرح المترجم فى مطالع القرن الحالى ركيك العبارة ، قليل الفصاحة ، ضعيف البناء ، ولعل ما فعله مطران فى ترجماته هو المعنى الوارد فى البيت الآتى الذى قاله عن فكتور هوجو

أسلت ينابيع الفصاحة كلها
وكان الذى يمتاح منها هو النزر

فقد أسال مطران ينابيع الفصاحة فى ترجماته فى وقت كان مثل هذا قليل ، وكانت بعض المسرحيات المترجمة خليطا من العامية والفصحى ، وذلك ما جعل مسرح مطران المترجم يتميز عن غيره .





واعتداد مطران بالفصاحة راسخ فيه ، وله فى النثر كما فى الشعر أبيات عاليات حتى قيل إنه « إمام القلمين » . وللغة عنده المقام الاسمى اليس هو القائل :

إذا مـا القـوم بـاللغـة استخفـوا
فضاعت مامصير القوم ؟ قل لى

○ والثانية : أنه تصرف فى الترجمة ، ودمج بعض الفصول ، وذهب النقاد فى هذا إلى أنه اعتمد على ملخصات فرنسية غير وافية عندما ترجم بعض مسرحيات شكسبير . فقد قال د . يوسف نجم فى كتابه « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » لعله اعتمد على « إحدى الطبعات الفرنسية المدرسية فتابعها فيما تورطت فيه من حذف وتلخيص وتفسير » .

ولكن يبدو من كلام مطران أنه لم يكن غافلا عن النص الأصلى ، ولم يتعمد تشويهه بالتصرف والتلخيص ، وانما لجأ إلى هـذه الطريقة ليساير المسرح العربى فى تلك الأيام ، فلم يترجمها فى البداية بغرض النشر ، وانما بهدف العرض المسرحى ، لذلك قال فى مقدمة « هاملت » ، « هـذه القصة ترجمتها كما فى الأصل ، ولكن رؤى لابراز محاسنها بالتمثيل العربى الا تترك فصولها كما هى فى الأصل ، لأن فيها إطالة لا تـواتى الـزمن ومقتضيـات التمثيـل الحديث ، ولما كانت كل قيمتها هى الأقوال والحكم والتحيلات النفسية التى لم يسبق شكسبير أحد اليهـا . . . فكل ما ورد فى الحوار وهى يتضمن هذه المعانى السامية ترجم بحرفه وبكل دقة وبعض الأحاديث العربية والواردة فى الحوار مما لا يدخل فى لباب الموضوع ، ولكنه من قبيل تحليات المحادثة المسرحية فهذا قد رؤى باجماع الأدباء المضطلعين أن تخفيف حجم الرواية منه أصلح لها فى التمثيل ، وأصدق أثرا فى نفوس المشاهدين » وهذا الكلام يفسر طريقة مطران فى الترجمة التى تستهدف التمثيل وليس القراءة والغرض منها البعث والوعظ والتأثير وليس الترجمة الحرفية ، وربما راعى مـا يشوق المتفرج العربى فحرص عليه دون غيره ، وهذا إقرار منه بالتصرف والحذف ولكنه عارف بما فعل . ومع ذلك يؤخذ عليه طبعها وتقديمها للقراء بشكلهـا الأول الـذى قـدمتـه الفـرق التمثيلية . فكان عليه أن يعيد الترجمة ويلتزم بالنص عندما يدفع بها إلى الطباعة ليعطى القارىء حقه أثناء القراءة كما أعطى المتفرج حقه أثناء العرض .

لمحات مسرحية فى شعره :

والمتتبع لنتاج مطران الأدبى يقف على مدى عنايته بفن القص أو الحكى وهـو الأسـاس عـنـد المبـدع المسـرحى أو القـصـصى . ومـن هـذه القـصـص « الـطفلان » وهى منولوج تمثيلى نظمه مطران استجابة لطلب الشيخ سلامه حجازى ، وكان يغنيه منفرداً على خشبة المسرح . والمنولوج لون من ألوان التمثيل يتوقف نجاحه على مهارة « المنلوجست » ويخاطب فيه الممثل ، إن كان تمثيلا ، أو المغنى ، إن كان غناء ، شخصا أو شخوصا غائبين عن الأعين ، يتعرف عليهم المتفرج أو المتلقى من سياق المنولوج وإشارات الأداء .

والناظر فى شعر خليل مطران يقف على مشاهد مسرحية خالصة ، وحسبنا الاشارة إلى مشهدين :

الأول : (قضية بين القلب والعين) وقـوام الموضـوع نزاع جرى بين القلب والعين فى أيهما السبب فى الحب . فتعرض القضية على قـاضى الهوى لينظر فيهـا ، ويتقدم اليه الدفاع عن العين ويحمّل القلب مسئولية العشق ، ثم ينبرى الدفـاع عن القلب الذى يلقى التبعة على العين . ثم ينطق قاضى الغرام بالحكم بعد عرض القضية وسماع الدفاع فيدين القلب :

فـعـلى الـقـلـب غـرمـه
هـى لم تجـن بـل هُـوَا

ثم تعرض القضية على محكمة الاستئناف التى رأت أن كـلا منهما مـذنب وقضت بعقابها :

بـل هـى الـعـين سـبّبـت
وهو جارى فما ارعوى
فـليـعـاقـب كـلاهمـا
فـهـما فى الهـوى سـوَا

إلا أن الحكم لم يرض به الطرفان (العين والقلب) فعرضا القضية على محكمة النقض والابرام التى قضت بتبرئة العين والقلب ، ورأت أن السبب هو الجمال الذى استمال العين ، وأسر القلب فى شباك الهوى

وهذا المشهد لم يرد فى شكل سردى ، وانما ورد فى إطار الحوار بين قاضى الهوى والدفاع عن العين ، ثم بين القاضى والدفاع عن القلب ، وحكم المحكمة الأولى أو الابتدائية ، ثم محكمة الأستئناف ، وأخيرا محكمة النقض . فهو مشهد تمثيلى متخيل من النوع الذى يستند إلى فكرة وإن جاءت العبارة فيه خيالية عاطفية ويصلح أن يقتبس منه موضوع أكبر .

والثانى : (رياضة فى الخلاء) ونقطف منه هذا الحوار الذى جرى بين خليل مطران - الذى يقوم بدور المعلم - وأبناء أحمد شوقى الذين يتلقون عنه ويجيبون على أسئلته ، وقد جاء على هذا النحو :

السائل :

بنى أخى ما شأننا والسير
هل لكم فى سلوة تبتكر

الجميع :

نعم .. نعم

السائل :

نحن إذن مدرسه
وهذه لعبتنا المؤنسة

الجميع : نعم .. نعم

السائل :

أنا هنا فى امتحان
جزاء من يفلح فيه حصان

أمينة : لا .. لا

السائل : فما تبغينه من خطر

أمينة : أبغى كتابا حافلا بالصور

على :

وانى أوثر لو فى يدى
قاض من المصنوع فى المولد

حسين :

امنيتى باخرة فى ارتجاج
مثل التى فى السوق خلف الزجاج

السائل :

لأيكم أحسن فى رده
جائزة تأتى على وده

من الذى اوجد هذا الوجود
ومن له دون سواه السجود ؟

أمينه وعلى : الله

السائل :

قد احسنتما ثم من
أرفع ذى منزلة فى الوطن

حسين : سلطاننا (١)

السائل : ثم من القيّم من بعده

الجميع : عباس (٢)

السائل : أحسنتم .. إلى أخره

وهذا الحوار يصلح للتمثيل على مسرح الأطفال ، ويكشف عن قدرة مطران على صياغة الحوار التمثيلى ، ومراعاة الأدوار وتناسبها مع الشخوص . وفهم طبائع النفوس ، وإنطاقها بما يلائمها ، كما أن هذا الشعر الحوارى ذو موضوع وليكن تعليميا ، وكل هذا يساير شرعة المسرح وتقنيته .

جهود أخرى :

وهناك جهود أخرى لمطران فى مجال المسرح أهمها ما ذكره محمد تيمور فى كتابه « حياتنا التمثيلية » من أن مطران أخذ فى تأليف مسرحية منظومة موضوعها عنترة « ونحن لا نجد بين الشعراء من تسمح له كفاءته بتأليف رواية عن عنتره غير شاعرنا مطران فلماذا أحجم عن تأليفها وهى ثانى رواية مؤلفة ومنظومة بعد رواية (على بك) لأمير الشعراء أحمد شوقى » ولكن يبدو أن هذه الرواية لم تتم ، ولم تظهر على مسرح الحياة ، وربما ما انجزه منها ذهب مع أوراقه الذاهبة .

ومطران هو أول مدير للفرقة القومية الحكومية فى مصر (المسرح القومى الأن) التى انشئت عام ١٩٣٥ . وقد الزم مطران الفرقة القومية بتقديم الروايات على المسرح بالفصحى تكريما للمسرح ، واعتقادا منه أن الفصحى هى الرابطة الحقيقية بين العرب ، ويقول مطران فى مذكرة رسمية لوزارة المعارف انه يقرأ رواية كل ليلة ليتخير مما هو معروض عليه ما يشرع فى تهيئته للتمثيل (٣)

وعدا ذلك له عدة دراسات عن المسرح والتمثيل المسرحى نذكر منها عن الممثل « سلفان » الذى مثل رواية « ملاهى الملك » لفكتور هوجو نشرتها مجلة « الجوائب المصرية » فى ١٩٠٤/١١/٤٢ ، ودراسة عن التعريب تناول فيها مسرحية « عطيل » نشرتها مجلة « سركيس » فى عدد ديسمبر ١٩١٥ ، وغيرها عن صنيع الشيخ سلامة حجازى فى المسرح ضمن كتاب عن الشيخ سلامه حجازى للدكتور محمد فاضل ، وله محاضرة طويلة عن فلسفة شكسبير فى أشخاص رواياته نشرتها مجلة « مصر الحديثة المصورة » عدد مارس ١٩٢٨ ، والمتصفح لمجلة « الهلال » فى سنة ١٩٤٢ يجد فيها دراسة عن تاريخ المسرح العربى وتطوره ، وتكشف عن خلفيته التاريخية المسرحية ، وتطلعه إلى نهضة مسرحية شامخة الصرح .

العلاج بالشنق :

نشرت هذه المسرحية بمجلة « المجلة المصرية » لصاحبيها خليل مطران ومحمد مسعود فى عدد ١٩٠١/٤/١٥ بتوقيع « خليل » ولأن « المجلة المصرية » مجلته ، فقد كان يكفى بتوقيع مقالاته وقصائده باسم « خليل » وهو التوقيع الذى مهر به أشهر قصائده القصصية فى « المجلة المصرية » مثل « مقتل برز جمهر » عدد ٦ ، و « وفاء» عدد ١٢ ، « الورده والزنبقة » عدد ١٧ ، و « شهيد المروءة وشهيد الوفاء » عدد ١٩ ، وغيرها وهى من عيون شعره وجميعها مثبت فى « ديوان الخليل » .

وقبل تناول المسرحية نشير إلى أن « المجلة المصرية » ظهر عددها الأول فى أول يونيه عام ١٩٠٠ واستمرت حتى سنة ١٩٠٩ ، ومن كتابها وشعرائها محمود سامى البارودى ، واسماعيل صبرى باشا ، وأحمد شوقى ، وحافظ ابراهيم ، وخليل مطران ، وشكيب أرسلان ، وكانت تقدم لقرائها بحوثا أدبية ونقدية وفلسفية وأقتصادية وعلمية .

كان مطران يتخذ موضوعات قصصه أو مسرحه من الواقع ، والأحداث الجارية التى قد تحدث له مثل « حكاية عاشقين » أو التى يشهد بعض واقعاتها بنفسه مثل « وفاء » أو مما يمكن له ويميل إلى تصديقه مثل « فاجعة فى هزل » .

وهـذه المسـرحيـة التى نحن بصـددهـا « العـلاج بـالشنق » طـالـع خبـرهـا فى الصحف ، فقد ذكر « أن أصل هذه الرواية بضعة أسطر فى جريدة فرنسوية ذكرت فيها هذه الحادثة لغرابتها وهى واقعية » . ولأن الحادثة الرئيسية وقعت فى فرنسا فقد اختار اسماء أجنبيه لأبطال مسرحيته .

ولا أريد أن الخصها وأفسد على القارىء لذة قراءتها ، ومتابعة مشاهدها الثمانية ، ولكن مضمونها غريب ، وكثير من الفن يقوم على الغرابة .

تبـدأ المسرحية بطيئـة الايقاع ، ثقيلة الحـركـة ، ثم لاتلبث أن تخف وتنشط ، وتدعو للجذب والترقب بما تثيره من سلوك يعقد الموقف ، ثم يتكشف الأمـر ، وتحل العقدة فى اتجاه سـار ، وهو أن « أدران » بـطل المسرحية لا يعلق نفسـه فى المشنقـة بغـرض الانتحار ، وانمـا من أجل عـلاج فقرات الظهـر ، وهنا تكـون المفارقـة فى المسـرحيـة ، والمفـاجـأة أيضـا لبقيـة الشخصيـات التى وقفت أمامـه ، حـانيـة عليه ، راثية لحاله .

وقد قضت غرابة الحادثـة الرئيسيـة فى المسـرحيـة عـلى روح الفكـاهـة فيهـا ، فالقارىء يظل مأخوذا مشدودا من تصرف البطل وهو يتدلى بحبل بين خشبتين ليعرف هل مات شنقا أو أنه على قيد الحياة ، ثم تتوالى على الذهن أهم الاسئلة لماذا ينتحر ؟ فهى مثيـرة للانفعـال المـأسـاوى أكـثر من إثاراتها للانفعال الفكاهى اللاهى ، لذلك فالفكاهة فيها تتحفظ أمام الجد

وليس ما حدث هو تحول فى الأقدار أثار العجب ، وانما تغير فى الواقع قضى عـلى التصور فأدى إلى الدهشة . فقد مثل أدران المـوت فـأثـار الشفقـة ، وهـو مـوقف تراجيدى ، ثم تبين أنه حى ، وأنه كان يتبع نصيحة الطبيب فى العلاج بهذه الطريقة ، فأثار المرح فى النفس وهو موقف كوميدى .

فالمسرحية ـ على هذا ـ فاجعة هازلـة ، ومن ثم فهى ليست هـزلية صـرفة ، لأن الهـزل من خصـائصـه أن يـرسـل النفس سجيتها ، وألا يشحذ الذهن ، ولكن هذه المسرحية تثير الانتباه فى عقدها ، وتـوتر الاعصاب زمنا فى أهم مشاهدهـا قبل أن يحدث الانفراج ، ويحصل الابتهاج .

وقـد صور مـطران بـطله « أدران » فى شكل إنسان أقرب ما يكون فى حالة شرود أو جنون ، وشخصية المجنون فى الأعمال الـروائية أو المسـرحية مثار للضحك بمـا يصدر عنها من حركات غريبة أو أقوال غير مألوفة ، وهذا من الحيـل التى يلجأ اليهـا كتـاب المسرح عنـد ابداع مـوضـوعـات هزلية .

ولا تخلو المسـرحيـة من مـوضـوعـات أخلاقية واجتماعية تتعلق بسلوك المرء فى المجتمـع ، فـابنـا أخى « أدران » أظهـرا الحزن على الـوجوه ، وأخفيـا الفـرحـة فى القلوب عندما رأيا عمهما ينتحر ليرثاه ، فلما تبين لهما أنه يعالج ولم يمت ، أظهرا الفرح ، وأخفيا الحزن لخيبة أمالهما فى الإرث .

ويتصاعد النقـد فى المسـرحيـة فنجـد المؤلف ينتقد البطل فى شكل تعليق ساخر على لسان جوزفين . فـأدران رجل ثـرى عزب وليس من يرثه من صلبه ، ومع ذلك يتهـافت على المـال ، ولا هم له إلا جمعـه وتكديسه ، ويبخل على نفسـه ، فلا يحيـا حيـاة ناعمـة ، ولا يعيش عيشة مترفة ، ومثل « أدران » كثيرون فى كل مجتمع

وإذا كنا لم نقع على غير هذه المسرحية من تـأليف مـطران ، فقـد يكشف البحث فى المستقبل عن مسرحيات أخرى أكثر قيمة ، وأجـل فـائـدة . ولكن حتى الآن لا يعـد مـطران من كبار المؤلفـين المسـرحيـين فى زمنه ، كما كان من كبار المترجمين فى جيله .

العلاج بالشنق

رواية هزلية

ذات فصل واحد

الاشخاص

أدران المشنوق
ليزه ومكسيميليان أبناء أخيه
آنت أجيرته
جوزفين جارته
جوزفين جارته
شرطة وجمهور من الناس . الحادثة تجرى فى باريس

المشهد الأول

غرفة رجل موسـر نفيسة الـرياش فيهـا مائدة كتابة جالس اليها أدران وهـو مكب على صحيفة كبيـرة أمامـه يقلبها وفى يـده اليمنى قلم .

أدران : ينفخ نفخة من أعياء التعب

الموحد المصرى . . . لا شك انه أفضل ما عندى من هذه القراطيس كلها كان ينبغى أن أعلم أن حلول الانكليز فى مصر نعمة لدائنيها من حيث أنه ضمانة لأموالهم وإن كان قد نقص من الفوائد نحو نصفها . على أن ما بقى من الفائدة وهو ٤ فى المئة ليس بالأمر الزرى فإنى لا أجد دولة زاهية المالية تقبل باعطاء هذا الربح الفاحش

ولكن مـا معنى هذه الـزيادة فى المـوحد المصرى

يقولون إن هذه الزيـادة تدل عـلى غنى القطر المصرى ، واعلم مع ذلك أن سكانه فقراء إلى الارمال فهم يشـربون مـاء النيل الأحمر غير مقطر كأن بطونهم أراض تحتاج إلى ذلـك السمـاد لتثمـر قـطنـا وتـورق قصبا . . . وأعلم أيضا أنهم يأكلون الفول والبقـل المخلل صباح مسـاء . . . فيـا لله كيف يستطيـع قـوم أن يعيشـوا من مثل هذا . . . يكثر تداول الناس فيها أوجب منذ الأزل شقـاء مصر وأظن أنى كشفت السـر ولا ريب عندى الآن انه هو الفول والبقل المخلل

ولمثل هذا يسهل ويسهل على الحكام فى كل وقت أن يستقطروا من فاقة مصر مالا فينفقوا من سعة على أنفسهم ويدفعوا ما يحق من الدين ويوسعـوا الصناديق الاحتيـاطية التى فيها الآن بضعة ملايين من الجنيهات وعليه فلا بـأس بـالاستـزاده من المـوحـد المصرى

(يقلب الصحيفة ويدير رأسه مزدريا)

أمة سوء هذه الأمة البرتغالية . . . أبعد الاستبـدال الاضطرارى والعبث بـالحقوق المقدسة يغيرون مرة ثانية على أموالنا ينهبونها والشمس طـالعة ، والحكـومات نـاظرة ، ولكن بأعين رمداء .

(يصيح متلويا) آى آى مـا أشد هـذه النوب التى تؤلمنى فى ظهرى ولا ترتجى ساعة

(يجلس خائر العزم)

المشهد الثانى

جوزفين بملابس الصباح تنظر من نافذة مواجهة لغرفة أدران

جوزفين : غريب أمر هذا الجار . لا يمضى صباح إلا أراه يتلب هذه الصحيفة بيده ويتحمس ويغضب ويشير إشارات المجانين . يقول الناس إنه من كبار المتمولين وانه غير متزوج وأن له من الوارثين ابنى أخ فعلام هذا التهالك فى سبيل المال وما كان أجدره أن يتنزه ويكتفى بما جمعه إلى الأن ولكن داء الطمع كغليل المحرور فى معدته كلما شرب زاد عطشا .

● ● ●

أدران يتناول صحيفة ويقول وهو يكتب

عشرة من القراطيس البرتغالية تباع . . . (يرفع رأسه) يكب على الصحيفة ثانية ويكتب : يشترى خمسون من الموحد المصرى بثمن لا يزيد عن المئة إلى المئة واثنين . يشترى عشرون من اليونانى ويباع لأول صعود . (يرفع رأسه) فى هذه الدنيا كثير من الحمقى . سيصعد اليونانى لأن الملك جورج أوعز إلى ابنه فطلب ضم كريد إلى ملك ابيه والناس يظنون إنه إذا تم هذا كان غنما لليونان مع أنه يزيد ثغرا فى خزائنهم المثقبة . فليكن جهل الجهلة خسارة لهم وفائدة لنا .

المشهد الثالث

تدخل الأجيرة

آنت : سيدى الساعة العاشرة وهو فيما إظن وقت الاستحمام الذى اشار به عليك الطبيب

أدران : (يلقى الصحيفة والقلم ويعرك جبينه بيده) . . حسن . . أأعددت كل شىء

آنت : نعم يا سيدى ولكننى راعنى منظر الأخشاب المنصوبة والحبل المعلق فهل هو استحمام فى الهواء أو فى الماء يا سيدى ؟

أدران : (مغضبا) اذهبى يا فتاة أيعنيك هذا ؟

آنت : (منفردة بصوت منخفض) هو ليس على مألوفه اليوم وأخشى أن يكون لهذه الأخشاب سر عظيم فإن التمولين هم مجانين على ما أرى ولكن البورصة بيمارستانهم (تخاطب أدران) أيريد سيدى منى خدمة فأقضيها

أدران : لا

آنت : (بصوت منخفض) ما أشرس أخلاقه اليوم . . أقطع أصبعى أن لابد من أمر (تخرج)

المشهد الرابع

أدران : (يخاطب نفسه وجارته تنظره من النافذه) أمر الطبيب بالمشنقة فهلم إلى المشنقة

جوزفين : (تخاطب نفسها) كأنى سمعته يقول مشنقة أتراه عزم على التخلص من حساباته فى هذه الدنيا إلى موقف الحساب الأخير . . هاهو قد لاح من النافذة الثانية . . . أراه ممسكا بحبال وأمامه أخشاب منصوبة . . . ويلاه ماذا ينوى

(تركض إلى نافذة أخرى مواجهة للحمام)

المشهد الخامس

غرفة حمام منصوبة فى جانب منها أربعة أعمدة خشبية مربعة الشكل فى وسطها حبل متدلّ

يصعد أدران السلم ويعقد الحبل على ساقيه ثم يعقده على كتفيه ملتفا على صدره حتى إذا فرغ من ذلك أخلى رجليه من الدرجة فترجح جسمه بين السماء والأرض ولبث صامتا .

تسمع صيحة أمرأة يا للناس يا للشرطة ، ويليها صوت جمهور يكرر هذه الكلمات

ادران : (متعجبا) لم هذه الصيحة وماذا حدث يا ترى ؟

(وبعد سكوت قليل يسمع أدران قرعا شديدا على باب منزله وتدفق جمهور من الباب واستغاثة أجبرته ، وصوت جارته فوق الجلبة تنادى هذه غرفة المشنوق)

أدران : (متبسما بعد الغضب) ظنونى شنقت نفسى فلنتمم هذا الفصل المضحك إلى آخره . (يلزم السكوت ويشرع الجمهور بخلع باب الحمام وفى هذه الأثناء يسمع صوت ليزه ومكسيميليان ابنى أخيه)

ليزه : ويلاه . عمى عمى وارحمتاه

أدران : (من الداخل) يجوز أن تحزن على هذه الفتاة

قليـلا لأن قلب النسـاء طبعـا رقيق ولكن الحـلى والزينات الموروثة تسليها فى وقت قريب

مكسيميليان : آه آه ما هذا المصاب

أدران : أنت كاذب يا هذا قلبك يضحك وعينك تبكى

مكسيميليان : أظنه مات واحسرتاه

أدران : مـا أكذب لسـانك عـلى ضميرك

آنت : أسفا على سيدى أصابـه جنون فاهلك نفسه

المشهد السادس

يخلع الباب وتدخـل ليـزه فى مقدمـة الجميـع وتصيح بين الغوغاء

ليزه : عمى عمى

أدران : (مغمضا عينيه) نعم . نعم

ليزه : اسكتـوا اسمعـوا كـأنـه أجاب

مكسيميليان : العينان مغمضتان ولكن لعل به بقية رمق .
عمى عمى
(لا يجيب)
إنه مات وا أسفا

(يحيط الجـمـهـور بالجسم ويقطع أحـدهم الحبـال فيـهـبط أدران محمـولا عـلى ايـديهم وعنـدما ينفـرجون عنـه ليلقوه على الأرض يثبت قـدميه عليهـا ، ويقـوم جسمه ويفتح عينيـه ثم يـلتفـت إلى الجـمـهـور متبسماً)

أدران : جزاكم الله خيرا

الجمهور : هوحى . هوحى

ليزه : (بصوت سرور) الحمد لله

مكسيميليان : (بـصـوت يـأس مستطيل) الحمد لله

أدران : (يخـاطـب رئـيس الشرطة) لماذا شرفتمونى الآن بهذه الزيارة المزعجة وهـل الحمـام غـرفـة استقبال ؟

الشرطى : عفـوا يـا سيـدى ولكن صـاح بنا القـوم وقالـوا مشنوق

أدران : وكيف رأيتم هذه المشنقة

مكسيميليان : عجيبة

أدران : أمـا وقـد اغـتـم أداء الواجب فهل تأذنون لىَ بـالاستراحـة قليلا بعـد العلاج

الشرطى : (دهشـا) هـل هـذه المشنقة علاج ؟

أدران : نـعم عـلاج لـلسلسلة الفقرية

الشرطى : (غير مقتنع) ومـا يثبت لنا ذلك ؟

أدران : (يشير إلى كتابة على أحد العـمـدة) هـذا اسم المعمل الذى صنعت فيه بأمر الطبيب

الشرطى : (حـانيا رأسه) عفـوك يا سيدى (ينصـرف مع الجمهور)

المشهد السابع

(ادران . مكسيميليـان . ليـزه . جوزفين . آنت)

أدران : (مخـاطبا جـوزفين وهـو يتمشى ليشيعهـا) إنى مسرور يا سيدتى بسنوح هـذه الفـرصـة لتشرفى بمعـرفتـك ، وارجـو أن لا أبرح من بالك فى غير هذه الأوقات المزعجة .

جوزفين : كـان يعز علينا أن نفقد جـارا كـريمـا مـثـلك (يتواريان)

المشهد الثامن

ادران : (مخاطبا الأجيرة) هاتى شيئا من الكونياك نروح به القلب قليلا

ليزه : (فرحة) قبلنى يا عمى

ادران : قالوا إن قطعة من حبـل المشنـوق تجلب السعـادة فكيف القبلة منه (ية لها) خذيها ولك مائة فرنك زيادة على مرتبك الشهرى

ليزه : زادك الله خيرا .

مكسيميليان : هل تسمح لى بقبلة يا عمى ؟ (تدخل آنت وبيدها الكئوس فتملأها)

أدران : خذيها ولك منى هـذه الكـأس التى تـلطف الأحزان الشديـدة . أما أنت يـا آنت فـلك منى عشرون فرنكا علاوة على راتبك لانك قلت بحرية ضمير انى مجنون

آنت : عفوك يا سيدى ما أردت سوءا

أدران : سأحملك هدية إلى السيدة جوزفين جـزاء ما بـذلته من الصيحة لأنقاذى

آنت : ذلك إليمك يا سيدى

أدران : وانتما ايهـا العـزيـزان تتناولان العشاء فى منزلى اليـوم فـانصـرفـا الآن ودعـانى استرح قليـلا . (يشيعهـما إلى البـاب . أدران بصوت جهورى) مع السلامة . (وبصوت منـخـفض عـنـدمـا يتـواريـان) بكـيتـما ضـاحـكـين ، والأن تضـحكـان بـاكيـين ، وهـكـذا تختـم بـعض الروايات .

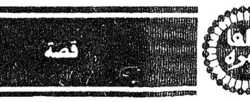
هوامش

(١) الـنص مـثـبـت فى كتـاب : « الـديـوان المجهول لخليل مطران » والمقصـود بسلطاننا هـو السلطان عبد الحميد

(٢) هـو عبـاس حلمى الثانى خديو مصر

(٣) نشـرت فقرات من المذكرة فى جريدة الأخبار بتاريخ ١٩٨٦/٣/٢٢ ◆





حبيبى الذى لم يأت .. بعد!!

محمود الحفناوى

دقات الساعة ايقظتها لتعلن أنها الثالثة بعد منتصف الليل ، بحثت عنه بعينين يغالبهما النعاس ، فلم تجده بجانبها ، نظرت إلى المكان الذى تعود أن يترك به متعلقاته الشخصية لم تجدها فى مكانها ايضاً ، علمت حينئذ أنه لم يحضر ، حاولت النوم مرة أخرى ، ولكنه استعصى عليها ، اضاءت نور الحجرة وأحضرت الكتاب ، وبدأت القراءة . .

« ولكنه اكد لى أنه ذاهب للقاء أحد الاصدقاء ولن يتأخر » القت نظرة خاطفة إلى الساعة الصغيرة بجانبها إنها الثالثة والثلث . . صوت موتور سيارة يشبه صوت سيارته . . ها هو يغلق الباب . . نعم صوت غلق باب واحد يعنى شخص واحد فى سيارة . . اكيد هو . .

تتركز كل حواسها فى اذنيها لتتلقى صوت المفتاح يفتح باب الشقة . . لا يمكن أن يطول الوقت هكذا بين سماعها صوت باب السيارة وانتظارها لسماع صوت المفتاح فى الباب . . لا ليس هو . .

فلتكمل القراءة . اين توقفت نعم فى صفحة ٤٣ هى الصفحة لكن كلماتها غريبة عليها يبدو أنها كانت تمر بعينيها على الكلمات دون أن تعى منها سوى أشكالها « هذا سخيف منى . . فلأبدأ الصفحة من أولها وأركز . ولكن من أدرانى أنه الآن وسط شلة الاصدقاء والصديقات يتمتع بوقته حتى الثمالة . اتذكر المرات العديدة التى داعب فيها صديقاته وزوجات اصدقائه أمام عينيه مداعبات فاضحة . سيسأل أحدكم عن موقفى إذ ذلك . ومأهمية موقفى إذا كان داءً مستفحلاً لكنى أقول طبعاً أننى حاولت أن أجنب نفسى هذا الحرج أمام نفسى وأمام الناس . . فقررت عدم الخروج معه فليخرج هو ليمارس كل شطحاته بعيداً عن عينى واتفرغ أنا لهواياتى التى أهملتها طويلاً ، نعم منها القراءة بالطبع — رغم أنى لازلت فى منتصف صفحة ٤٣ — لكنى لا أعلم كيف كنت سأقضى أوقات الوحدة الطويلة دون لجوئى للقراءة حمداً لله إن لى وسيلتى لتمضية الوقت ، ولكن الساعة الآن جاوزت الرابعة بخمس دقائق . ما الذى حدث . . قد يكون قد

أصابه مكروه تعب شديد نتيجة الاسراف فى احتساء الخمر . أو حادث طريق . . ماذا أفعل لا شىء سوى الصبر . . فلأحضر التليفون إلى جانبى . ربما طلبنى احدهم يبلغنى شيئاً عنه . . ولاكمل القراءة . . فهى الشىء الوحيد الذى سيساعدنى على تمضية الوقت البطىء . . . كدت أصل إلى نهاية صفحة (٤٣) وفاتنى بعض التفصيلات الأفضل أن أبدأ الصفحة منن البداية حتى تترابط الاحداث . اتذكر المرة السابعة التى حضر فيها متأخراً . . دخل الحجرة كسول الخطوة مكتئب الملامح وبادرنى قائلاً . « ليتك كنت معى . . كانت سهرة بلا معين . . ينقصها وجودك » .

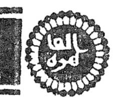
ولا أذكر أنه دعانى بعد ذلك فى سهرة من سهراته حتى اليوم أذكر أيضاً قوله بعد سهرة من نفس النوع « كنت أفكر فيك طوال الوقت حتى شعرت انك لم تفارقينى لحظة » .

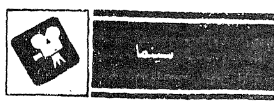
لا أنكر أن هذه العبارات وأمثالها كانت تساعدنى على النوم أول الليل ولكنه بمجرد أن أصحو لأى سبب يبدأ عقلى فى استرجاع شريط الفعل المتكرر وأعذار التأخير المضحكة . . هيه . . لا جدوى من القراءة لازلت فى صفحة ٤٣ » .

تترك الفراش والحجرة وتأخذ فى يدها الكتاب تجلس فى حجرة المعيشة ولا تفتح الكتاب ولكن تنظر أن الساعة المعلقة فتجد أنها تشير إلى السادسة الا الربع مثل ساعة حجرة النوم . تتعلق نظراتها بباب الشقة « إذا دخل الآن كيف أستقبله . . أأثور هذه المرة . . أم أصمت كالمرات السابقة . لن أستطيع بالتأكيد التظاهر بأنى سعيدة لسعادته لقضائه وقت طيب . . فأنا أدرى الناس بكيفية قضائه لاوقاته خارج المنزل . اذهب للفراش مرة أخرى ، وانظاهر بالنوم حين حضوره ولكنى أفتقد لمسة دافئة فى فراش بارد تعودنا أن نتقاسمه معاً . . فلأدخل الفراش وابدأ القراءة حتى يبدو الأمر وكأنى صحوت تواً . . »

اسمع صوت المفتاح فى الباب لماذا لم أسمع صوت السيارة لابد أنه أوقفها فى مكان بعيد حتى لا أنتبه لحضوره . . ها هو يخلع حذاءه قبل دخول الحجرة كسابق اتفاقنا . . أراه على باب الحجرة كسول الخطوة مكتئب الملامح يخلع ملابسه بنفس الكسل ويبدأ فى إعادة عباراته السابقة المضحكة . . . تتوقف الساعة عن الحركة وتصمت كل الأصوات من حولنا يقترب منى . . . يقترب اكثر . . . ابتعد عنه برفق . . يقترب بعنف أصده . . . بنفس العنف — وأنا أصرخ فى صمت . وسرعان ما تنهك قواه التى لم يتبق منها الكثير ويسمع شخيرة قبل أن تهدأ حركته تماماً . .

انظر إلى جسده . . ووجهه . . لا . . لم يكن انتظارى لك . . أننى انتظر حبيباً لم يأت بعد ◆





مهرجان باستيا السادس للسينما وثقافة البحر المتوسط

على أبو شادى

قد لا تكون مصادفة أن يفوز الفيلم العربى من تونس « الحلفاوين » أو كما يسميه مخرجه فريد بوجدير « عصفور السطح » بالجائزة الكبرى — غصن الزيتون الذهبى مع جائزة مالية قدرها خمسون الف فرنك فرنسى فى مهرجان باستيا للفيلم وثقافات البحر المتوسط فى دورته السادسة التى أقيمت فى الفترة من ١٨ وحتى ٢٧ أكتوبر ١٩٩٠ . ذلك لأن هذه هى المرة الثالثة على التوالى التى يتصدر فيها فيلم عربى قائمة جوائز هذا المهرجان حيث حصل الجزائرى محمد شويخ على الجائزة الكبرى عام ١٩٨٨ عن فيلم « القلعة » .فى نفس العام حصل المصرى يسرى نصر الله على الجائزة الثانية الفضية عن فيلم سرقات صيفية وفى عام ١٩٨٩ تصدر السورى عبد اللطيف عبد الحميد على قائمة الجوائز بفيلمه « ليالى ابن أوى » وشاركه عمر الشريف فى الحصول على جائزة

أحسن ممثل فى المهرجان عن فيلم «الأراجوز» اخراج المصرى هانى لاشين .

وقد قام مهرجان عام ١٩٩٠ بتكريم الفنان المصرى العالمى عمر الشريف تكريما خاصا وعرض فيلمه «لورانس العرب» فى نسخته الأصلية فى افتتاح المهرجان مع خمسة أفلام أخرى من تمثيله من بينها الفيلمين المصريين «صراع فى الوادى و «صراع فى الميناء» وكلاهما من اخراج يوسف شاهين الذى حظى بتكريم مماثل بعرض فيلمه الأخير «اسكندرية كمان .. وكمان» .

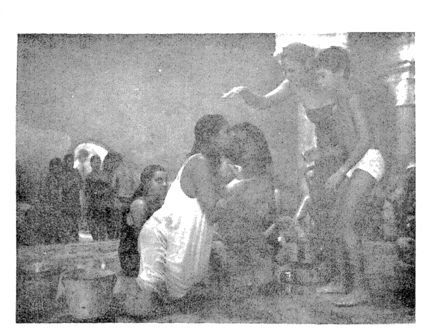
وقد حضر عمر الشريف افتتاح المهرجان وقوبل بعاصفة من التصفيق زادت حدتها حين صعد إلى المسرح ابنه طارق فى مفاجأة كاملة للأب الذى لم يكن يتوقع أن يرى ابنه المقيم فى كندا .. وكانت إدارة المهرجان قد رتبت هذا اللقاء .. الحار والدافىء مما ألهب مشاعر المشاهدين . وقد كان عمر الشريف نجم المهرجان واكتملت المجموعة العربية بوصول يوسف شاهين إلى باستيا فى اليوم الثالث مع النجمة يسرا بطلة «اسكندرية ..» بالأضافة إلى وجود المخرجين الجزائرين محمود زيمورى وعكاشة تويتسا والمغربى حسن بن جلون وثلاثتهم لهم أفلام فى المسابقة الرسمية التى ضمنت خمسة عشر فيلما من ثلاث عشرة دولة من بينها خمس دول عربية هى فلسطين ومصر والجزائر وتونس والمغرب بعد غياب سوريا التى كان من المقرر أن تشترك بفيلم «الطحالب» إخراج رتيبه بطرس فى المسابقة الرسمية وفيلم «كفرون» لدريد لحام فى القسم الاعلامى ، لكن الفيلمين لم يصلا إلى المهرجان حتى نهايته .

ومدينة باستيا التى تقع فى جزيزة كورسيكا الفرنسية . تقيم هذا المهرجان منذ عام ١٩٨٢ لكنه تعثر بعد ثلاث دورات وتوقف لثلاث سنوات ليعود على أسس ثقافية واقتصادية جديدة ابتداء من عام ١٩٨٨ . وقد خصص المهرجان للدول المطلة فى شاطىء البحر الأبيض المتوسط فى محاولة لخلق نوع من الحوار بين ثقافات الدول المتوسطية .. وقد عنى المهرجان فى دوراته الخمس السابقة بتقديم محور خاص عن ثقافة إحدى الدول فى كل مرة ، وأنجز برامجه عن يوغسلافيا واليونان وأسبانيا والمغرب وفى هذه الدورة كان المحور الثقافى عن تركيا .. والثقافة التركية وأقام بحوار البانوراما السينمائية عن (السينما التركية فى ثلاثين عامها ٦٠ ـ ١٩٩٠) معرضا عن تركيا التاريخ الثقافة وندوه خاصة عن المعمارى التركى الكبير عثمان سينان .

برامج المهرجان :

ورغم أن المهرجان محكوم بعدد محدود من الدول قد لا تزيد عن خمسة عشر دولة ـ وقد شاركت جميعها فى برامجه المختلفة ـ ورغم أنه يعد من المهرجانات الصغيرة الأ أن برامجه المتعددة قد احتوت على ما يقرب من تسعين فيلما ما بين المسابقة الرسمية والقسم الاعلامى وبرنامج السينما التركية والسينما الكوميدية الايطاليه بالأضافة الى تكريمات خاصة لعمر الشريف وايرين باباس وسيلفانا مانجانو ويوسف شاهين بالأضافة إلى برنامج الأفلام القصيرة الذى يتضمن سبعة عشر فيلما تضمها مسابقة رسمية (٨ أفلام) وقسم إعلامى (٩ أفلام) . وقد شاركت السينما العربية فى المهرجان بسبعة عشر فيلما طويلا وفيلم تسجيلى قصير هو ألبئر اخراج هاشم النحاس (مصر) .

وتبدى إدارة المهرجان اهتماما خاصا بالحضور العربى وكانت حريصة على مشاركة معظم الدول العربية لدرجة أن الإدارة اتخذت قراراً بالتجاوز عن أحد شروط المسابقة التى تتضمن على أن يكون عرض الفيلم فى باستيا هو العرض الأول فى فرنسا . ولم يكن ذلك متاحاً بالنسبة «للحلفاوين» الذى كان يعرض عرضاً عاما فى باريس قبل اسبوعين من تاريخ المهرجان ، كذلك استثنت فيلم «من هوليوود إلى تميزاسيت» الجزائرى لمحمود زيمورى من شرط سنة الأنتاج حتى يمكنه دخول المسابقة رغم أنه استقبل استقبالا فاترا حين عرض بالمهرجان ، فهو كوميديا خشنة عن تأثير مسلسلات وأفلام هوليودو على الانسان العربى ، مع لمزات خفيفة للسينما المصرية باعتبارها أنها تلعب ذات دور مسلسلات هوليوود المدمرة .



هذا بينما استقبل الفيلم المصرى «عودة مواطن» اخراج محمد خان استقبالاً حماسيا وتساءل النقاد والجمهور من سر عدم مشاركة هذا الفيلم فى مسابقة السنوات الماضية، هذا الاستقبال الذى افتقده فيلم «الهروب» اخراج عاطف الطيب (مصر) بسبب ركاكة الترجمة وسوء النسخة وعدم شجاعة صناعة فى طرح قضيتهم بشكل واضح، وهى قضية ساخنة وجريئة وهى لجوء السلطة إلى شغل الرأى العام بحادثة أو قضية للتعمية والتموية على قضية أخرى أكثر خطورة والإشارة إلى أن هذا الأسلوب «أمريكى» من خلال أحد الضابط الذين تلقوا تدريبات خاصة فى الولايات المتحدة.. وقد عجز الفيلم «أيضاً عن طرح قضية الجماعات الدينية وانشغل بعملية هروب بطلة «أحمد زكى» من الشرطة ومطاردتهم له فى محاكاة سقيمة لهروب سعيد مهران فى «اللص والكلاب».

وبينما يعود الجزائرى عكاشة تويتا إلى فترة حرب التحرير الجزائرية لدراسة نفسية بعض الفرنسيين الذين كانوا يعانون من التمزقات النفسية بسبب مشاركتهم فى قمع حركة التحرير، وهو نفس الوضع الذى كان يعانى منه هؤلاء الجزائريون الذين كانوا يعملون مع الإدارة الفرنسية وينتهى الفيلم بمقتل الاثنين — الفرنسى والجزائرى — وحملهما متجاورين داخل أحد اللوريات العسكرية..

ورغم حسن نوايا حسن بن جلون مخرج «عرس الآخرين» المغربى إلا أن الفيلم نفسه جاء بدائيا ومعبرا على روح الهواية التى تحكم صاحبه ومنتجة ومخرجة، فهو يتناول التفاوت الطبقى فى المغرب ومعاناة الطبقة الفقيرة وأحلامها المجهضة بسبب الفقر وشظف العيش.

فلسطين واسرائيل

وقد شاركت فلسطين بفيلم ميشيل خليفى الأخير «نشيد الحجر» الذى عبر بقوة عبر مشاهده التسجيلية عن الانتفاضة الكبرى داخل الأرض المحتلة واستطاع من خلال النماذج شديدة الصدق والرهافة أن يكشف عن صمود الانسان الفلسطينى، وقوة إرادته وتصميمه على انتزاع حق الحياة.. والنصر.. وان هذه الانتفاضة قد تحولت إلى فعل يومى. أصبح فيه الأطفال يلعبون — ويدركون أيضا معنى — الرصاصات البلاستيكية والمطاطية وتأثيرها على الجسم وطرق مقاومتها ومقاومتهم للموت بطلب الموت لقد نفدت الرصاصات قدرتها على بث الرعب فى قلوب الأطفال وتحولت إلى العاب يتسلون بها..

واحتشد الفيلم بالمواقف الجميلة.. العانس العجوز التى تبتسم فى خضر حين يسألها عما إذا كانت جميلة وهى صغيرة، وحديثها المملوء بالشجن عن فلسطين واصرارها على أن تموت على أراضها.. وهى تنويعه على كل سيدات الأرض المحتلة (الذاكرة الخصبة لنفس المخرج) وكذلك مشهد هدم المنازل والآلة الجهنمية التى تقتلعها وتترك أصحابها فى العراء وتلك الممارسات الوحشية للعسكر الاسرائيليين ونتائجها على أسرة المستشفيات..

وبينما كانت المشاهد التسجيلية تتصاعد بقوة.. جاءت المشاهد الروائية أقل بكثير ليس من الناحية الدرامية أو التأثيرية فقط وانما لعجز المخرج عن خلق نوع من الهارمونى بين التسجيلى والروائى «إن خليفى يحاول مراجعة كل عناصر العجز العربى السجين داخل تخلفه وتقاليده — ونحن نتفق فى هذا — لكن بناء نشيد الحجر أقام خطين متوازيين عجزا عن اللقاء.

أما السينما الاسرائيلية فقد مثلها ثلاثة أفلام «حقول خضراء» لإسحق يشيرون فى المسابقة الرسمية و«جندى الليل» اخراج دان وولمان فى القسم الاعلامى و«الوقت انتهى» وهو فيلم روائى قصير من اخراج ايثيان فوكس.

ويجمع الأفلام الثلاثة النقد الحاد التى توجهه للمجتمع المدنى الأسرائيلى والمؤسسة العسكرية، فى الفيلم القصير يتناول مشكلة الشذوذ الجنسى بين الرجال داخل الجيش الأسرائيلى وهذا يحدث لأول مرة داخل السينما الأسرائيلية بينما يصور جندى الليل إحدى الحالات النفسية لدى شاب اسرائيلى أعفى من خدمة الجيش فقرر الانتقام بقتل الجنود الأسرائيلين.. وكالعادة كانت التهمة تلقى على عاتق «الارهابيين الفلسطينين»!؟؟

أما «حقول خضراء» فهو وإن كان من الأفلام التى تشير إلى الخلل داخل تركيبة المجتمع الاسرائيلى — الصهيونى القائم على العنف، وتحاول أن تدين هذا المجتمع من داخله، بالاضافة إلى أنه لا يحمل روحاً عدائية تجاه عرب الانتفاضة، ويصل فى تشريحة لموقف الجيل الجديد إلى الجهر برغبة الفتى فى الهجرة من اسرائيل.. وهى تهمة تصل إلى حد الخيانة..

ومن الناحية الدرامية فإن معظم شخصيات الفيلم تعانى من هزات نفسية وعصبية واحباطات مستمرة لا نجعل منهم نماذج حقيقية تمثل المجتمع الاسرائيلى — الحقيقى — وتؤكد فى النهاية انها حالات فردية.. ويشيرون قد يصرخ محتجا على بعض الممارسات، لا من أجل الفلسطينيين وانتفاضتهم الباسلة بل من أجل اسرائيل «وهو موجه بالدرجة الأولى للمواطن الاسرائيلى ذاته» ولا يزيد فى نقده الحاد عن أى فيلم أمريكى أو أسبانى أو برازيلى يوجد نقداً لمجتمعه..

إن بطاقة يشيرون تؤكد أنه واحد من الذين شاركوا فى كل العمليات الاجرامية التى صاحبت اسرائيل فقد شارك فى عدوان ١٩٥٤-١٩٥٦، ١٩٦٧، ١٩٧٣ ثم شارك مع القوات التى قامت باجتياح لبنان!! ولذلك فلا عجب أن يظل اسرائيلى الهوى.. والجنسية.. وكذلك فيلمه أيضا..

جوائز المهرجان

فى مساء السابع والعشرين من اكتوبر وبقاعة سينما المسرح البلدى فى باستيا، وفى حفل رشيق وأنيق اعلنت جوائز المهرجان حيث تصدر «حلفاوين» بوجدير القائمة.. مكملاً فوزه السابق قبل أيام بالجائزة الكبرى أيضا لمهرجان

فالنسيا بأسبانيا . . ثم لاحقاً بالطانيث الذهبى فى قرطاج فى الثالث من نوفمبر التالى » .

وقد استطاع • الناقد و المخرج الفرنسى فريد بوجدير أن يقدم فيلما دافئا عن طفل على عتبات المراهقة ويتابع معه رحلته إلى الرجولة . من خلال وجوده فى حى الحلفاوين بمدنية تونس ، وعبر العديد من الشخصيات داخل الحى الفقير . . والشهير وقد امتلأ الفيلم بروح شاعرية وحسن ساخر أضفى عليه ، سحراً خاصاً بالنسبة لجماهير المهرجانات التى تأسرها المفردات الفلكلورية . . وقد كان المكـان هنـا — الحـمام الشعبى للسيدات — بطلا موازيا لأبـطال الفيلم ، حيث تقاطع المكان مع مصائر الشخصيات ليقدم ملامح الحى الشعبى وما يموج به من تيارات سياسية واجتماعية . . ويرصد حالات التخلف (عملية اجراء طهور الطفل — حالة التمرد عند خالة الطفل — حالة الشبق الجنسى المشوب بالجنون عند عمته — موقف رجل الدين) ويحسب لبو جدير أنه قدم — رغم جو الحمام وحالات العرى — عدداً من المشاهد الدقيقة داخل الحمام « وإن عابه التركيز الشديد على شخصية الطفل نورا (سليم بوجدير) مما جعل باقى الشخصيات أقرب إلى الأنماط منها إلى نماذج درامية حقيقية .

وقد يرى كثيرون أنه أحد الأفلام السيرة الذاتية التى سادت السينما العربية الشابة فى الفترة الأخيرة (« أحلام مدينة » لمحمد ملص و « ريح السد » لنذرى بوزيد و « سرقات صيفية » ليسرى نصر الله وغيرها) ، الآن أن مخرج الفيلم قد نجح فى تقديمه بمعزل عن تاريخه الشخصى . وإن كان من الطبيعى ان يعبر الكاتب عما يعرفه وخاصة فى أول أعماله الروائية فى الأفلام السابق ذكرهـا كلها أعـمال أولى لمخرجيها) . .

معجزات يوغسلافيا

ولم يكن غريبا أن يحصل فيلم « زمن المعجزات » اليوغسلافى والذى شاركت فى انتاجه القناة الرابعة بالتلفزيون البريطانى (شاركت القناة السابعة الفرنسية فى انتاج فيلم بوجدير) على غصن الزيتون الفضى (جائزة لجنة التحكيم الخاصة] وهى الجائزة الثانية فى المهرجان . والفيلم الذى تدور أحداثه فى سبتمبر عام ١٩٤٥ فى احدى القرى اليوغسـلافية الصغيرة التى سقطت فى أيدى الشيوعيين بعد الحرب العالمية الثانية والمواجهة التى تمت بين المسيحيين والشيوعيون وخاصة بعد أن حولت السلطة الشيوعية الكنيسة من دار عبادة إلى مدرسة لتعليم مبادىء الماركسية ، وقام روادها بتلطيخ صور المسيح والقديسيين الموجودة على حوائط الكنيسة بالجير الأبيض . . وحين يصل إلى القرية أحد الغرباء المشردين والمتشردين الجائعين يلبس أسمالا لكنه يمتلك هيئة تقترب من ملامح المسيح . يفاجأ الجميع بأن الجير الأبيض قد اختفى وعادت الصور إلى الظهور ، ثم تكتمل المعجزة بأن يعود بطل الفيلم « اليعازر » إلى الحياة بعد أن مات بمجرد أن لمسة الغريب .

ورغم نبرة التهكم الخفية التى يحملها الفيلم للمسحيين والشيوعيين معاً . . ألا أنه ينتهى والتراتيل تملأ الاثير والمطر يغسل كل شىء . . وقد استطاع جوران باسكاجيفتش مخرج الفيلم أن يصور جو القرية فى الأربعينات ويجيد خلق تلك الفترة فى بساطة مدهشة ويكشف عن هشاشة الاعتقاد الشيوعى فى مقابل الإيمان — غير المنطقى — بمنطق المعجزات . .

وفى الموقع الثالث من الجوائز — الجائزة البرونزية ويطلق عليها جائزة الجمهور ، وكان الفيلم الإيطالى الدافىء « لن أزعجكم بعد الآن » من اخراج دميوريزى وبطولة النجم الكوميدى الكبير فيوتوريو جاسمان — الذى حصل على جائزة احسن ممثل — وموسيقى البارع فرانسيس لاى — جائزة أحسن موسيقى — والجوائز الثلاث من حق الفيلم فعلا والذى نافس بقوة على الجائزة الكبرى لولا أن رأى البعض أن من البدهى أن تكون خبرة ريزى الكبيرة لأكثر من عشرين عاما فى الاخراج — وتالق جاسمان وميزانية ضخمة ايطالية فرنسية مشتركة وراء تفوق العمل فى مقابل التونسى الحلفاوين . بظروف انتـاجه وبـاعتباره التجـربة الأولى لمخرجه .

يقدم دينوريزى بطلة جاسمان فى دور عجوز يخرج من مصحة للأمراض النفسية والعصبية بعد أن قضى فيها ثمانية عشر عاما . لكنه يعجز عن التعامل مع المجتمع الجـديد — العاقل — « من ثم تنشأ بينه وبين حفيدته الطفلة ذات السنوات الثمان علاقة حميمة ودافئة وحنونة . ويتميز الفيلم ببساطته الشديدة وعمق تناوله لمأساة بطلنا العجوز فى مواجهة واقع شديد البرودة والعملية والخشونة . . ويخلق من التوازى ثم التلاقى بين عالم البراءة عند الطفلة والجد وافتقاد ذلك تماما فى الواقع الخارجى . . من خلال لمسات ساخرة أشاعت البهجة والدفء وحركت العديد من المشاعر الإنسانية .

عرب لجنة التحكيم .

ومن الملامح الهامة أيضا فى مهرجان باستيا . مشاركة عربيين فى لجنة تحكيم المسابقة الرسمية وهما المخرج التونسى رشيد فرشيو (رئيس مهرجان قرطاج الأسبق) والناقد المصرى سمير نصرى بالاضافة إلى عضوية فريد بوجدير فى لجنة تحكيم مسابقة الافلام القصيرة التى منحت جائزتها للفيلم الكورسيكى « شمس نوفمبر » اخراج دومينيك تيبرى . .

وقد رأس لجنة التحكيم الرئيسية هذا العام المخرج التركى ديجو ساجيروجلو ومشاركة الروائية الفرنسية كـورسيكية المـولد مـارى سوسيفى والمخرجة التسجيلية الكورسكية الزا شابرول والفنان التشكيلى اليوغسلافى زوران يوف نوفيتش والفرنسى بير كلافيرى — والأخير جاء بدلاً من الناقد الاسرائيلى (أو الناقدة) إدنا فاينارو .

وهكذا كاد المهرجان أن يكون عربياً فى عرض المتوسط . . للمرة الثالثة . فهل من الممكن أن نحافظ على صدارته فى الأعوام القادمة . . ؟ ◆

يعقوب السبيعى شاعر الأبعاد النفسية

د . كمال نشأت

نحن أمام شاعر متفرد ، لـه دينـاه الخاصة ج وأحاسيسه الخاصة ، وهواجسه الخاصة كذلك . إن شعر يعقوب السبيعي غابة كثيفة الشجر ، ملتفة الأغصان ، يمرق خلالها عصفور ناري ، يحمل صوته حلاوته وجراحه . إنه يؤكد شخصيه الشاعره من خلال سماتها ذات الخصوصية الفارقة بينها وبين غيرها من شخصيات الشعراء ، وفى تاريخنا الشعرى ، وفى التاريخ الشعرى لكل الأمم ، شعراء كـان وجـدانهم المتميز ، وبصمات نفوسهم المستقلة ، المعبر الذى انتقلوا منه إلى الابداع عن نفس قد لا تتكرر سماتها بنفس النوع ، ونفس الدرجة . وإذا كان هناك من سُمى الشاعر الوصاف لأنه ينقل المرائى المشاهدة ممتزجة بانطباعه عنها ، فان السبيعى يشكل مشاهده الخاصة ، التى تتداخل فيها عناصر مختلفة ، فاذا بها مركبة تركيبا جديدا ، وإذا بها صور غير مألوفة ، تنبثق فى بعضها روح من السريالية ، وفى البعض الآخر روح من التجربة ، فاذا به فى أغلب الأحيان يبتعد عن النمطى والتقليدى ، ترى ذلك فى مثل قوله :

لقد كان أنسك يجتاز من
بعيد مسافاتنا المحزنه

فتسكر رهبان دير المنى
وترفع من صوتها المئذنه

أرى كل أزمنة النور فى
غيابك سوداء مستهجنه

٨٤ ● القاهرة ● العدد ١١١ ● ٢٨ جمادى الأولى ١٤١١ هـ ● ١٠ ديسمبر ١٩٩٠ م ●



وفى قوله :

الصمت فى العين إرهاق لمنفرد
فى ليل غاباتها الخرساء يحتطب

لن تحرث الصدر عين وهى واهنه
ولن يعرش فوق الأضلع العنب

ياطائر الصدر خذنى للرحيل إلى
ما خلفته لنا العين التى تهب

غدا نمد إلى حلم يجف بنا
حر الجناح عليه الماء والعشب

وقوله : (**كيف يغنى الماء يا دهراً من الملح تشظى . .**) .

وشاعرنا مستغرق فى عالمه النفسى الخاص ، يعيش داخله متأملا ذاته ، متلما أجواء تجاربه ، وقلما يخرج عن إطار شواغله الوجدانية . . . قد يخرج مرة أو مرتين ، يتحدث فى واحدة عن الحرب الايرانية العراقية أو يهدى قصيدة ، إلى صديقه الشاعر عبد الله العتيبى ، أويرد على صديقه الشاعر خليفه الوقيان ، ولكنه سرعان ما يرجع إلى عالمه النفسى الخاص ، يسترجع ، ويحلل ، ويستعذب الشكوى من الحبيب ، والأيام ، فيشكل كونا شعريا له خصوصيته ، رصين النغم ، عميق الإحساس ، صادق التعبير . ومن صيده السمين والثمين حين يغادر نفسه وعالمه ، قوله الرائع منتقدا قومه حتى يعوا أخطاءهم :

مأساتنا المجنحه
تحوم فوق الأضرحه

مأساتنا أغمق من
ذواتنا المسطحه

فهى بنا على مدى
عوراتنا منفتحه

سلاحنا صياحنا
وقد حشدنا الأسلحه

مأساتنا شيطانة
صوامه مسبحه

إفطارها هزائم
شهية . . ومذبحه

نحيا لكى نطعمها
كرامة مجرحه

مأساتنا تحرسها
قواتنا المسلحه

وهو إلى جانب صياغته الشعرية الفحلة ، التى تذكرك بكبار شعرائنا القدامى فى مثل قوله عن وطنه :

لك فى القلوب محبة لا توصف
يا منهل الحب الذى نترشف

لك يا كويت المجد فى روحى هوى
متحيز لك دائما متطرف

يا خير دار فى الوجود تواصلت
أرحامها ، وأضاء فيها المصحف

عربية تهب الزمان مفاخرا
لا تنتهى أبدا ولا تتوقف

وأنت تراه فى غير هذا المجال الذى يستدعى فيه الفخر متانة الحبك ، شاعر البساطة ، والروح الشعبى ، ولعلك تلمس ذلك فى قوله المقترب من لغة الحياة التى استهدفها المجددون :

هاك صدرى لا تخافى
من سحوبى وارتجافى

هاك صدرى فهو أظمى
لك من رمل الفيافى

أنضجتنى لك نيرات
التمادى فى التجافى

وذهــول   وارتــيــاعــي
ثم خوفي أن تخافي

ويبدهك قوله الأليف المؤثر الذي ربما كان تأثيره راجعا إلى بساطته ، وعفويته ، وروحه الشعبي :

واطلبي أمشي على الجمر إلى ما شئت حـافي هنا نـرى البسـاطـة الآسـرة ، فـلا حذلقـة ، ولا إغـراب ، وإنما تعبير تلقائي صادق .

وإذا كان الشعراء يتخذون عنوان إحدى قصائدهم عنوانا للديـوان كله ، فـان السبيعي قد اختار عنوان قصيدة أعجبته فيه روح (المفارقة) ، فالسقوط لا يكون إلا إلى أسفل ، ولكن المفارقة التي حتمت أن يكون السقوط إلى أعلى أعجبته ، فاختـار عنوان القصيدة هكذا ، واختاره بعد ذلك عنوانا للديـوان كله ، ويبـدو أن معجبَ بهـذه النـوعيـة من (التضـاد) ، أو (الـوضـع المعكوس) ، فالورد الذي تقطفه اليدان ، يستحيـل عنده إلى ورد هـو الذي يقـطف اليدين :

والـــورد حـــولي كـــالمتيم ينثني
نحـوي ليقطف راحتي مـداعبـا

وهو يجعل للجفاف (وهو اليبس التام) رغـوا ، والرغـو ـ كما نعلم ـ هـو مـا يعلو سـطوح السـوائـل المنـاقضـة للجفـاف : (وأبقى لهنديك رغو الجفاف) . والشمس تصبـح ظلا (كـانت هي الظل لمن يـدفع أكـثر . .) ، والصمت يستحيـل رعـدا (ويحيل الصمت رعدا) وتتم الصورة هنا (فـلا يجد الـذي يهـوى ولا يهـوى الـذي يجد) . إنه يرى الوضع معكوسا ، أو فلنقل إنه يميل إلى (التصوير الضغى) ، وها هو يكمـل الدرب نفسـه ، فيجعل النـور هو سبب العمى (فتنور حتى أعماني) ، والبرء وهـو الشفـاء الـذي يبعث عـلى السعـادة والسـرور بالسلامة يصبـح عنده مـوجعـا (يحمل برءاً موجعا . .) .

وطبيعي أن يستعلن عـالم شـاعـرنـا الخاص ، بفرادة معجم شعري ، ولن أذكر هنا كل ما أحصيته منه حتى لا يطول بنا الحديث ، وسأكتفي بايراد بعض الشواهد الدالة وهي كـافية لتـأكيد الألفـاظ الأثيرة لديه :

العيون

(بكل جوارحي ر نبتت عيون ـ بالأمس إذ بخلت عيون أحبتي ـ من أعين سكب الجمال فتورهـا ـ أنت يا ذات العيـون السـود ـ يغضي خجلا والعين لهفى ـ والليل ينشب في العيون مخالبا ـ ويكسو نور عينها الليـالي ـ نسي الليل بعينيهـا الثـريـا ـ أتكتم يـا فؤادي دمـع عيني ـ أسهبت عيناك في شرح الهوى ـ ملأت قلبي وعيني صـورا ـ غـمرت عينـاك روحي بـالمنى ـ) . وتتصـل بـالعيـون صورة قاسية منفرة هي المخالب تنشب في العين ، فاذا كـانت لفظة العـين أو العيون من معجمه الشعري ، فهي في الـوقت نفسـه تشـارك في « معجمـه النفسي » (وهــو المـصـطلح الـذي اقترحناه وسبق الحـديث عنه في مقـال آخر) ، ذلك أنها تدخل في تكوين هذه الصور القاسية ، مثل (والليل ينشب في العيون مخالبا . .) و (أنشب الليل بعيني مخلبا) ، وتلح عليه هذه الصورة البشعة فيذكرها مرة ثالثة (وجاء مخلب ليل ينبش الحدقا . .) ، فاذا أقلع عن استعمـــال الفعـــل (أنشب) ، ظلت الصورة بكل جزئياتها قائمـة في شكل تعبيري آخر ، فـأنت تراه يقـول (من دس سم نابه فامدد إليـه برثنـا ـ وافقأ بعينيه العمى) و (ثم سملا لعيون فيها الغـدر المهاب) ، فـاذا أقلع عن ذكـر العين تنشب فيها الغدر المهاب) ، فاذا أقلع عن ذكر العين تنشب فيها المخالب أو تسمل أو تفقأ ، لم ينس النتيجـة ، فـأذا بـه يلح عـلى استخـدام لفـظي (الضرير) ، و (العمى) ، ترى ذلك في قوله (فليلك مثل أنجمه ضرير) و (في رحلة للعمى الكـوني موصلة) و (قد أرشد الليل الضرير صباحـه) و (صوب الحوالك بل أعمتني الشهب) و (حلمنا الأعمى) .

الورود

(وذوى بعدك وردي ـ وأرى عمرك وردا ـ لو أرى الوردة ترضي ـ إن كان للورد عين فهي ناعسة ـ والوردة حولي كالمتيم ينثني ـ بخلت على حمر الورود جذورها ـ اسأل الورد فيبدي خجلا ـ كلما استخبـرت وردا أبيضـا ـ أتنتشـر الورود بكل درب ـ هل يحيا الورد لكي يخـجـل ـ فـتـحـت بـقـلـبـك وردي ـ) . والـورود التي يـذكـرهـا باستمرار بينها لا يذكر كلمة (الأزهار) إلا نادرا ، تستدعي (القـطف) ، من هنا كان قـوله (فـاقطفي مـا شئت مني فلقد حان قطافي) و (يقطف من نجمها الأ بعدا) ، و (قد سئمنا الحب زرعا وعشقنا الحب قطفا . .) .

العصر

(نعصر الصخر ونحسوا الأتربـه ـ أتعصـر من عروق الليـل نـورا ـ يعي حلقـك القبضة العـاصـرة ـ معصورة مشروبة أعمارنا ـ واعتصاري لك ماء قلبي ـ تمزقـه بخلا وتعصـره بـذلا ـ عصـرت لأجلها العصبـا ـ) . ويمتد العصر فيصبح خنقا لعنق (يعي حلقك القبضة العاصـرة) وإذا لم تذكـر لفظة (العصر) فهي موجودة كمعنى في سياق الجملة (وللظنــون التـفـاف حــول عنقي) ، بل يذهب شاعرنا إلى صورة قطع الحلقوم بالشفرة (ألأني لا أرى في طاعة الحلقوم للشفرة حظا . .) .

الخصب والجفاف والظمأ

(فـان تصـدق الأمـطار لا يكـذب المرعى ـ سحائبا تنتقي الميعاد للمطـر ـ ميasa على كل موسم خصيب وها قـد لاح في المـوعـد الجـدب ـ واتضحت مسافة الحـزن بين العشب والسحب ـ وبي جفـاف الصحاري ـ رعـاها ليلنـا وسقا .

مداليد

(مـدت إليه يـدا ـ تمد لـلأتي يدا ـ باسطا كفيه يدعـون إلى النعمى ـ هذا سعد مد يدا ـ لغيرك مامد قلبي يـدا ـ وارتعشت فيـه يد ـ مـلاك يمد لـوصلي يدا ـ) .

ومد اليد مرتبط بالعصر والخنق .

الارتداء

(ومزق القلب لعينين ارتدته برقعا ـ ثم ارتــدى محـاسنــه ـ وألبس عينيـه إغفـاءة ـ تنسـج لي ثـوب المنى بكفهـا لارتـدى ـ تناولني نـاسجي وارتـدى ـ الرغبات الناسجات على عرى التبـاعد

ثوب الصبر . .) .

والارتداء هنا لايماشي (موضة) الارتداء المنتشرة كلفظة نراها بكثرة في شعر بعض شعراء الشباب ، ولكنها لفظة من معجم شاعرنا تتفق والشعور بالخوف الذي سأتحدث فيها بعد . إنها تومىء إلى الطفل الخائف الذي يتخيل أن سحبه اللحاف يغطي به نفسه حصن يقيه كل الشرور .

ونحن إذا راجعنا معجمه الشعري (العيون ـ الورود ـ العصر ـ الخصب والجفاف والظمأ ـ مد اليد ـ الارتداء . .) لاحظنا أنها جميعا كألفاظ من المعجم الشعري أو صور ذات دلالة نفسية من (المعجم النفسي) ، ترتبط بوشيجة قوية ، فكلها تدور حول معاني (العذاب والقسوة) ، فالملاحظ أن الورود متصلة بالقطف ، والقطف يعني موت الورود ، والعين تنشب فيها المخالب فتعمى ، وعملية العصر ذات دلالة واضحة ففيها الألم والعذاب ، والجفاف والظمأ كذلك ، إنها كلها ـ ألفاظا وصورا ـ تتمحور حول قطب واحد هو (العذاب والقسوة) كما سبق القول . إن شاعرنا يعذب نفسه ، فهو يرفض الماء الذي يبعث الحياة والحيوية والانتعاش ، فأرضه (ترفض الماء لتبقى مجدبة) ، وهو الذي يختار الجدب وما يجلبه من عذاب ، وهو يستعذب الجرح إن كان الحبيب هو السيف (هنيئا لك السيف والجرح لي . .) .

وإذا كان (بيرن وليامز) يقول (عندما نصحو في الصباح ، فأن أول شيء يفترض أن يجعلنا سعداء ، هو أننا صحونا في الصباح . .) ، فان شاعرنا يقول إن هموم الليل قد شربت كأسه (فماذا أطعم الصبح الحزينا) ، فهو لا يستبشر بمجيء الصباح ويرى نفسه موكلا باطعامه همومه لولا الليل الذي شربها ! وهو إذا زار عينه فجرها (أنشب الليل بعيني مخلبه) ، والليل مرتبط باستمرار في إحساسه بالعمى :

أنا لا أطيق من الظلام عيوبه
فبه يموت اللون والابصار

إنه يكره الليل لأنه يميت (الابصار) ، وموت الإبصار هو العمى ، وفي أحيان يكون الليل نفسه هو الأعمى :

كانت إذا عمى الظلام
تريه قلبا مشمسا

من هنا كان الليل عنده (صمت أسود) . . (ما الليل سوى صمت أسود) ، بل هو جرح مقمر (ليصير الليل جرحا مقمرا) ، وهو في الليل منفرد في غابات خرساء (في ليل غاباتها الخرساء يحتطب) ، وهو يكره الليل لأنه ينشب (في العيون مخالبه) ، وهو يكرر هذه الصورة القاسية ، فيذكرها كثيرا حتى بنفس الألفاظ ، وفي الظلام تنهش الريح مشاعره (والريح تنهش في الظلام مشاعري) ، والليل هو سبب ذنوبه ، فهو يقول (أضيئي فلولا الليل ما كان لي ذنب) ، ولكراهيته لليل بزغت الصور المليئة بالبياض مادام الليل (صمت أسود) ، فالبياض هو النقيض ، وهو اللون الرمز للراحة والأطمئنان والسعادة ، ولذلك تراه يقول (أحلامه البيض تترى كل ثانية) ، وهو يقول (يدك البيضاء لاحت فمتى أرشف النعماء منها والمتع) ، وهو يقول (كلما استخبرت وردا أبيضا عنك يوما صار وردا أحمرا) ، ولعلنا نستطيع هنا أن نعرف سر تكرار كلمة (النور) الذي هو نقيض لليل والظلام أيضا ، فسنراه يقول (ظلا أو نورا من بدري) و (هل فيها أثر للسائرين إلى مواسم النور) و (راحل عنها إلى نور سطع) ويقول (إما عطشت سعت إليّ سحابة تدنى إلى شفتي نورا ذائبا) ، ويقول (باسط للنور كفا) ، ويقول (تجلى النور وانهمر البذل) .

فهل ترجع كراهيته الظلام إلى تجربة الطفولة التي تخاف الظلام والتي يزول أثرها عند تخطي هذه المرحلة من العمر وإن كانت قد بقيت نامية في نفس شاعرنا إلى اليوم ؟ هل هي تجربة الغرفة المظلمة يغلق بابها على الطفل وحده فيصاب بـ (فوبيا) الخوف من الظلام ؟ إنها تجربة كثيرة الحدوث للأطفال ، ويؤيد ظننا حديث عن الباب (والقلب في ذكراك باب مشرع) ، والباب الموصد في قوله (ليفتح بابا بها موصدا) ، وتتكرر صورة الباب الموصد في قوله :

ستقفل دنياك أبوابها
وتسقين بالزمن المقفل

فأنت عن الأمس معزولة
وأنت عن اليوم في معزل

حتى الزمن تصوره بابا يغلق فأصبح زمنا مقفلا ، وهي معزولة (وأنت عن اليوم في معزل) . . الباب هنا يقفل . . ويصبح المرء معزولا . . كالطفل أغلق عليه باب الغرفة المظلمة ، وهو قبل هذين البيتين يقول لمن يوجه إليها الحديث :

غدا يترك الليل إذ ينجلي
بقايا حقولك للمخجل

ويوحشك الصمت من ذاهب
أتاك يضج فلم تحفلي

فالباب المغلق أو المقفل مرتبط بالليل والوحشة والانعزال والصمت ، وهي كلها تفاصيل تجربة الطفل الذي يكتنفه ظلام الحجرة التي أغلق بابها عليه ، وشاعرنا نفسه يعفينا من الاستنتاج ، والاستدلال ، والبرهنة ، ويقولها صريحة تؤكد ما نذهب إليه من رأى ، فبيته التالي قاطع الدلالة :

وفوق عيني عنى
طفل يخاف الظلاما

وشاعرنا الصادق يحدد أزمته في الأبيات التالية :

وفوق عيني غنى
طفل يخاف الظلاما

قد يتمته البواكي
من السنين الأيامى

غنى لسيبقى أيمحو
الغناء يتم اليتامى

أواه يـادرب رفـقـا
بمـن عـليـك تـرامـى

يـادرب دهـرك ألـقـى
فـوق الـوجـوه لـثـامـا

وحـال بـيـنى وبـين
الـيـقـين إلا لمـامـا

فـما وعـا الـقـلب أمـرا
إلا وزاد اتهـامـا

فالدهر قد حال بينه وبين اليقين ، من هنا كانت الهواجس والوساوس ، فما وعا قلبه أمراً إلا وأحاطته الاتهامات والشكوك ، فمازال شاعرنا يحمل خوف الطفل الصغير الـذى يشكـو الـظلام ، والـوحشـة ، والانفراد ، واليتم ، والذى لايحس بالدفء إلا مع من يتعاطفـون معه ، ولـذلك قـال (إنى بغير أحبتى لا أنفع) ، من هنا كانت صور التعاطف تنزلق من نفسه يخلعها على الطبيعة ، (والصبح طفـل والغمـامـة مرضع) ولاحتيـاجه إلى التعـاطف والحب قـال (يحب ولايرى أحـدا يريـه الحب أو يَعدُ) ، ولذلك التفت إلى الأم مصدر الحب الأكبر وإلى التجاء ولدها إليها :

تـلوذ بـه الـدروب كـما
يـلوذ بـأمـه الـولـد

ولاحساسه باحتياجه إلى الحب ، وهو سند نفسى مكين ، كان خوفه الذى يشبه خوف الواقف فى العراء :

لـست أدرى ولـلظنـون التـفـاف
حـول عنقى والخـوف مـلء كيـانى

من هنـا كـان (الصمت مـزرعـة الظنون) وهو العنوان الذى اختاره لديوانه الأخير والظنون نبع الخوف لذلك تراه يكثر من ذكر كلمة الخوف :
(فبين الهوى والخوف يتصل الفصل) و
(ومـا كان لـولا الخـوف للعقـل وقفـة) و
(غريب حول خطوته لكل مخيفة رصد) .
ويشكـل الخـوف قصيـدة كـاملة يكـون (الذئب) فيها مصـدر الخوف الـرئيس ، وهو يقترح عبـر أبياتهـا طرائق للخـلاص منه ، منها تحطيم أنيابه ، وسمل عينيـه ، ولكن الذئب سيعوى وستجتمع الذئاب على عـوائـه (فعـواء الـذئب جـلاّب لأفـواج الذئاب ـ أنذاك الخطب قد يصبح أعظم ـ ويعم الشـر حتى سـطح داري ـ ربما أنهار يـامولاى تحت الهجمـات . .) ، والذئب هنا رمز لكل المخاوف التى تعيش فى نفسه ، طفا من لا وعيه متخذا أسلوب الأحلام فى اتخاذ الرموز .

ولـذلك كـانت (البهجـة) عـزيـزة ، والفرحة نـادرة ، فـالخـوف بـالمـرصـاد ، والهواجس صاحية وحوار الشكوك واليقين يقتلها أو يغير معناهما :

وحـوار شـكـوكـى ويـقـيـنى
قـد غـيرّ من معنى الـبهجـة

وحوار الشك واليقين ، يتعب النفس ، ويورث الهواجس التى جسدها شاعرنـا فى كائن لامرئى يتتبعه أينما سار ، يدنوويبعد ، ولكنه لايتركه ، فاذا انصرف إلى حياتـه ، يحسه خلفه ، يزكى أو يعيب تصرفه ، وهو يـدير رأسـه كى يراه ، فـلا يرى إلا بقـايا هواجسه وظنونه وتخوفه ، تلك الهـواجس والظنون التى ابتدعت هذا الكائن الوهمى المعنى بتتبعه ومراقبته .

هـو هكـذا يـبدو هنـاك ويختفى
يدنو ويبعـد حين يلمـح موقفى

يبـدو لعينى غـير مـرئـى وإن
شـد الجفـوف إليـه كيما تقتفى

أنفـاسـه تهب النسـائم حـرفـةً
فيهـا تلوذ من الـركـود وتشتفى

وإذا انصرفت مع الحياة أحسه
خلفى يـزكى أو يعيب تصـرفى

فـأدير رأسى كىْ أراه فـلا أرى
إلا بقـايـا هـاجسى وتخـوفى

والصمت مزرعة الظنون وإن لى
فيهـا حصيـد تحـركى وتـوقفى

وهكذا يعيش شاعـرنا فى دنيـا خاصـة ابتدعها خوفه وأحاطتها هواجسه إلى الحد الذى يحس أن وراءه كائنا لامرئيا يتتبعه ، وإلى الحد الذى يود فيه أن يهجر نفسه وزمنه إن استطاع ، فقد تعجب من حبيبتـه التى تخشى هجرانه لأنها ستصـاب بالجنون إن غدر بها ، فيقول لها إننى أود أن أهجر نفسى وزمنى :

تعـاتبنى عـلى الهجـران ليـلى
وتخشى إن غـدرت بها الجنـونا

ولو أنى استطعت هجرت نفسى
وأزمـنتى وأوشـك أن أكـونـا

ولعلنـا ندرك هنـا أن صـور الانتعـاش والفرح فى شعره نادرة ، والاحساس بالكآبة التى تمرح فى صـور العمى ، والقـطف ، والعصر ، والعيون التى تسمل ، والجفاف الذى يصيب كل شىء ، والليل ما يحمـل مـن وحشـة ، واغـتـراب ، وصمـت ، وانفـراد ، وعذاب متـواتـر ومتكـرر . إن أغلب هذه الصور قد جاءت نتيجة تجارب قاسية ، ولكنها فى الوقت نفسه صور يتمثل فيها الصدق النفسى والفنى ، بحيث تشكل فى مجموعها عالما خاصا شديد الخصـوصية والتفرد ، وسمة الشعراء الصادقين ترجمتهم عن أنفسهم فى شجـاعـة وثقـة ، بحيث ينفـردون ـ دون أن يدركـوا ـ بجـو نفسى ينسب إليهم ، فـلا تقليد ، ولا تصنـع ، ولا كـذب ، ولا متابعة طفولية لتيـارات شعرية سائدة ، ولكن شعرٍ إذا منح التجسد والحياة لا نتفض نسخة ثانية من قائله !
وهنا يكون الشعر الصادق الناجح .

ولعل شاعـرنا قـد لخص فى بيته التـالى الرائع أكبر مشاكل الوجود الانسانى ، وهى تأرجح الانسان معذبا بين قطبين لأنه لا يجد ما يهواه ، ولا يهوى ما يجده :

(فـلا يجـد الـذى يهـوى
ولا يهـوى الـذى يجـد)

ولـذلـك مـل لعبة الـوجـود ، وتمنى لو استطاع أن يهجـر نفسه وزمنـه ، وهذا يؤكد الملل فى حديثه إلى الحبيبة التى كان من المفروض أن تكون مصدر سعادة لا تعرف ملالا ، ولكنه مسكون بالملل الـدفين كـما يقول :

وداعـا يـا التى عـودت قلبى
عـليـك فـان بى مللا دفـينـا

هـذه ضريبـة الفن ، يـدفعهـا شاعـر موهوب ، أجاد التعبير عن تجاربه النفسية ، فصوره أمينا ، وصادقا ، ومحلقا ◆

القاهرة

قصة

النسيان

محمد كمال محمد

كان الباب يغلق عليها فأتعذب ..
لم أصدق أن ترقد بجوار رجل ..

حين دخلت البيت قبل ليال شممت رائحة اللحم على الموقد .. فى الفناء المعتم تتقرفض أمى فى جواره ..

داخل حجرتنا كان هناك رجل ..

وجه أمى كان يتسول ابتسامة تستغفرنى ..

قذفتنى يد بحجر ..

من عمق الحجرة هتف الرجل بنبرة ودود يدعونى لأدخل .. عندما ظللت فى مكانى جامدا قام نحوى ، فاتحا فمه الأهتم على اتساعه بابتسامة .. لفظ باسمى يسأل أمى متلطفا أليس هو !

وضعت أمى قطع اللحم أمامى .. من زمن اشتهيه .. لم أمد يدى ، ، اكتفيت أن ألوك فى فمى لقم الخبز الجاف .. كما يلوك الحزن قلبى ..

●●●

كان يلبس جلباب أبى فاشم رائحته
ثم لم أعد أشم غير عرق الرجل ..
قالت أمى أنه بلا بيت ..

زوجته هناك غليظة القلب : داسته لقلة كسبه .. وأغلقت فى وجهه الباب من سنين ..

كان يجىء كل عصر يحمل بطيخة معطوبة .. يقطعها بالسكين ، ويضع شرائحها الوردية أمامنا .. ويأكل الأخرى التى أعتم لونها .. يمسح شاربه القصير باصبعه المطوق بخاتم نحاسى صدىء .. تتألق فى عينيه ابتسامة يقول « اشتريتها بقرشين ! » كان يأخذ اقلامى ليبريها .. يغلف بورق الجرائد كراساتى .. يرتق مخلاة كتبى المثقوبة .. يجلسنى بجواره على الحصيرة الضيقة ويمسح رأسى .. يتحسس الزغب الأخضر المبكر تحت انفى .. يتكلم عن أولاده .. ينطق اسماءهم : هند .. كريم .. هدى .. « اشتقاق اليهم .. أحبهم .. عندما كانت تضيق فى وجهى الدنيا كنت أضربهم بلا سبب .. أرى الآن دمعة عيونهم .. لمحة الخوف .. الصرخة تتوسلنى .. الندم يعذبنى .. والحزن .. وهزيمتى »

أنظر إلى وجهه آسيا .. اقترب منه أكثر ..
يطوق كتفى :

ـ سأحاول أن اتكسب فى مهنة جديدة .. سأربيك .. لن أسمح لأحد أن يضربك ..

أشرد متخيلا أولاده : أبوهم لم يعودوا يروه مثلى .. انهض مهتاجا من جواره .. ودمعة توشك أن تطفر .

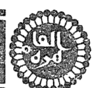
كنت أنتظر كل يوم أرغفته الساخنة يجىء بها من الفرن الذى أشتغل به .. لقياتها مختلفة .. مذاقها يشبعنى ..

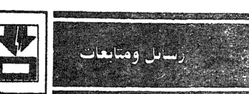
قالت أمى أذهب إليه عند عودتك من المدرسة ..

رأيته يحمل طاولة العجين ليرصها فوق صف آخر من الطاولات المرتفعة .. يحجل بقدمه المعوطبة وجوربه المثقوب داخل حذائه الذى اشترته أمى مرتوق الجانبين ..

استبقانى عنده بعدما ابلغته كلمات أمى .. وخرج معى يحمل الأرغفة .. قطعنا نصف المسافة تجاه البيت .

القى الصبى بنفسه فى حضن الرجل ..
على جانب الطريق وقفت انتظر ..
طال العناق ..
كان الرجل يتمتم باسم كريم .. تدمع عينه ..
طوق ولده بذراعه واستدار به عائدا ..
نسينى ..
انتظرت أمى حتى المساء عودته ..
كنت أراه بقلبى هناك .. يدق على بابه ◆





مزار الحلم

والشاعر الكويتي الدكتور عبد الله العتيبي

د. حسن فتح الباب

هل يصور الشاعر الرومانسي الحلم كما نراه فى قصيدة شاعر رمزى أو شاعر يغترف رؤاه من نبع الواقع ؟ وبعبارة أخرى ، هل تختلف ماهية الحلم ودلالته باختلاف القصائد ومبدعيها ، أو أن الاختلاف مقصود على الأسلوب التعبيرى ؟

إن أهمية هذا السؤال تنبع من حقيقة معروفة وهى أن كل كائن بشرى سَوِىّ يحلم ، وأن الاحلام تؤدى وظيفة أساسية لا يختلف فى شأنها علماء النفس المحدثون كثيراً ، ونعنى بها التنفيس عن رغبات مكبوتة كما ذهب رائدهم فرويد .

ولكن الفارق بين الفرد العادى وبين الشاعر المبدع فى أحلام المنام أو اليقظة أن أحلام الأول صغيرة بمعنى أنها تعبر عن رغبات محدودة تتعلق بذاته ، ولا تعبر عن همومه بوصفه فردا فى الجماعة التى ينتمى إليها أو فى العالم الكبير الذى ينتظم هذه الجماعة .

ومن ثم فإن هذه الرغبات لا تعدو أن تكون انعكاسا للعجز عن تحقيق المطالب الشخصية سواء أكانت مشروعة مثل التطلع إلى معيشة رغدة أو منصب متواضع أو رفيع ، أو لقاء بحبيب أو عودة لغائب ، أم كانت هذه المطالب نزوات سادرة تخالف العرف العام والقانون الأخلاقى أو الوضعى السائد وقد تقف عند هذه الحدود أو تتحداها إلى نطاق النزعات العدوانية التى تشكل الجريمة بمعناه القانونى . وتتباين الأحلام بين طيفية ودية أو ذهنية وبين هواجس كابوسية .

أما الشعراء فهم يتفاوتون ما بين شاعر غنائى ذاتى لا يختلف عن سواه من الناس فى الحلم بتحقيق آماله الفردية ، وآخر لا يكتفى بذلك ، بل يعبر عن حلم يتعلق بوطنه أو بقومه ، وثالث له أحلامه الكبار التى يتبلور فيها حلم الإنسان المطلق فى كل زمان ومكان بالحرية والعدل ، وأن تكون الحياة أكثر صدقاً وبهجة وجمالاً . ومن ثم يعتبر شاعراً عالميا لأنه الضمير العام للبشرية فى سعيها إلى تجاوز الواقع الردىء وإنجاز عالم مثالى لا أجناس فيه ولا أحقاد ولا استغلال أو قهر ، ملتقيا فى ذلك مع أصحاب العوالم اليوتوبية مثل توماس مور أو المدينة الفاضلة كما سماها الفيلسوف العربى الفارابى ، على إختلاف فى المنظور بين كل عالم وآخر ، واتفاق فى المفهوم العام ، وهو استشراف عالم مثالى فى تحقيق السعادة للبشر ، مضاد لعالم الواقع بشروره ونقائضه .

وبين أيدينا الآن مجموعة شعرية يدور محورها حول آفاق الحلم صدرت فى الأونة الاخيرة للشاعر الكويتى عبد الله العتيبى بعنوان (مزار الحلم) ، وهى من ألمع الدواوين التى ظهرت فى الكويت الشقيق . فما هو مفهوم الحلم عند هذا الشاعر ؟ وأين موقعه فى خريطة التصنيف الثلاثى للشعراء ؟ وما هى الأدوات الفنية التى عبر بها عن حلمه ؟

إن المقولة الذائعة (يعرف الكتاب من عنوانه) تصدق على هذا الديوان ، فلا يكاد المتلقى بتصفحه فى قراءته الأولى حتى يتبين أن كلمة الحلم فى صيغة الفرد أو الجمع أو فى صيغة الفعل هى أكثر الكلمات شيوعاً فيه نراها « قيمة أساسية » فى غضون معظم القصائد ، وتتكرر أحيانا فى القصيدة الواحدة بل البيت الواحد ، ويبلغ من ذلك أنه ذكر الحلم أربع مرات فى قصيدة واحدة سنشير إليها ، ولقد وردت الكلمة أكثر من ١٨ مرة فى الديوان .

وهنالك قصيدة تتخذ عنوان (مرفأ الحلم) إلى جانب القصيدة التى أطلق عنوانها على الديوان .

ولما كان العتيبى شاعراً غنائياً وجدانياً يعبر عن ذاته ، فقد كان من الطبيعى أن تصور بعض أحلامه أشواقه الروحية كما نجد فى قصائده العاطفية مثل قصيدته (عيناك) حيث تجلت له حبيبته فى صورة حلم يلجأ إليه كلما قست عليه صروف الحياة ، فبحث عن واحة يستظل بها من الهجير ، ويصبح الحلم فى هذه القصائد معادلاً للتحرر من القيد واتخاذ الجمال بديلا من القبح :

ياعذبة الإسم ياحلما ألوذ به
إذا تلقفنى سهدى وحرمانى

ويقول فى قصيدته (القمرية) :

بنا اغتراب على المجهول يصلبنا
كما تغربت الأحلام والفكر

ثم يناجى القمر بنبرة شجية حميمة :

خذنا إلى عالم هام الجمال به
وهاجرت نحوه الألوان والصور

٩٠ ● القاهرة ● العدد ١١١ ● جمادى الأولى ٢٨ ● ١٤١١ هـ ● ١٥ نوفمبر ١٩٩٠ م ●

مــــاؤه خيمة بــالنــور قــد نسجت
وصبحه بـالأمـانى الخضر يزدهر
يطرز الفجر فيها ثوب أغنية
بيضاء يحلم فيها الليل والوتر

وهو يرى فى حبيبته التى تتجسد ماثلة أمام عينيه بديلا للحلم والخيال المجرد الذى طالما لاذ به ، وذلك فى مطلع قصيدته (مزار الحلم) .

ســأنهى عنــدك الحلما
وأصبح للزمـان فــما

والحس القومى من أبرز الملامح المميزة لشاعرنا ، ويتخذ الحلم فى قصائده المعبرة عن شجاه العميق لما آلت إليه أحوال الأمة العربية الآن بعد مرحلة الشموخ التاريخى العظيم ، صورة أخرى مناقصة لما رأيناه فى قصائده العاطفية ، فهو يقترن عنده بالحذر ، للدلالة على تقاعس العربى عن الفعل والعمل الإيجابى الذى يسترد به مكانته فى العالم ، واكتفائه بحلم اليقظة أو المنام
نجد ذلك فى قصيدته (غابة الملح) إذ يقول :

علموه الإغفاء حتى تساوى
خدر الحلم عنده والإفاقة

ولكننا لا نعدم فى قصائده القومية استخدام الحلم بمعناه المألوف لا المجازى ولا الرمزى ، وأبرز مثال لذلك قوله فى قصيدة « المخاض المنتظر » ، إذ يعنى الحلم فيها تخيل عالم أرحب وأجمل وأنبل والشوق إلى تحقيقه ، عالم أجهضه أعداء العروبة بل بعض أبنائها فى ساعة الميلاد فحرمونا حتى متعة الحلم به .

عندما يطفئون فجر المدينة
ويرج الظلام قلب السكينة
وتضيع الأنهار من ضفتيها
وتهاب الرياح خفق السفينة
عنــدما يسرقــون من حلمنا الحلم
ومن ليلنا رؤاه الضنينة
عندما يسرقون من نيلنا النيل
لتبقى به الكهوف اللعينة
عندما يسرقون منا فلسطين
ويبقى النضال ذكرى حزينة

وقد يجمع الشاعر فى تعبيره عن الهم القومى بين استعمال كلمة الحلم وفقا للمفهوم المتعارف عليه ، واستعمالها بمعنى الخدر ، وذلك فى بيت واحد نجده فى قصيدته (صنعاء) ونصه :

نجتاز كل حدود الحلم فى بله
إذا تساوى لدينا الحلم والخدر

وهو يعود فى هذه القصيدة يستخدم الحلم مرتين فى بيت آخر بالمعنى العادى الذى يقصد به الملاذ وشاطىء الخلاص كما سبق أن نوهنا :

صنعاء عفوك إن أسرفت فى حلمى
فقد يلوذ بحلم من به ضجر

وتتكر لفظة الحلم مفرداً وجمعا وأسم فاعل فى قصيدة (بائع الوهم) المعبرة عن هم اجتماعى ، فهى مستوحاة من أزمة سوق المناخ بالكويت :

سكن العيون فكان من
أحلامها أدنى وأقرب
والحـالمون الـطيبـون
أضـاعهم ناب ومخلب
مذ جاءهم من صبر
الأحلام ممكنة « ليكسب »

ويبدو من هذا النص أن الدكتور عبد الله العتيبى قد استخدم كلمة الحلم مقترنة بالعيون ، فكأن الحلم عنده لا يتم إلا بإغماض الجفون ، ونجد هذا الاقتران فى بيت الختام من المقطع الأخير لقصيدته التى يصور فيها وجده وشجونه النفسية (وردة القلب) :

دع كؤوس المنى بقلبك تترى
حين تسقى الزمان كف بخيلة
لملم الشوق ياصديقى شراعا
قد تقود الشراع ريح عليلة
لن يضير العيون حلم قصير
عجزت — رغم شوقها — أن تـطيـله

ونجد هذا الاقتران أيضاً فى مستهل قصيدته (مرفأ الحلم) التى أشرنا إليها آنفا :

ماذا أقول وأيامى مضت مزقا
ومرفأ الحلم فى عينى قد حرقا ؟

كما يلاحظ فى قصيدة (صنعاء) أنه وصف عامة الناس الحالمين ، قاصداً أنهم السذج المخدعون من السفهاء ، وهذا المعنى مغاير للمعنى الآخر الذى وصف به قومه وهو التقاعد عن نصرة الحق ، مصداقا للآية الكريمة على لسان بنى إسرائيل فى حوارهم مع موسى عليه السلام (اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون) .

وهكذا يصف كبار القوم بالحالمين دلالة على التخاذل رغم امتلاك أسباب القوة ، والتوهم بدلاً من اليقظة ، وينعت البسطاء المستضعفين من عامة الناس بالحاملين أيضاً ، دلالة على الهرب من عالمهم البائس إلى فردوس الأحلام لأن العين بصيرة واليد قصيرة ، كما يقول المثل المصرى .

هكذا يغنى الشاعر الكويتى عبد الله العتيبى حلمه الذاتى وأحلامه القومية عازفا فى الحالين على وتر إنسانى شجى ، غير مستق رؤاه من عالم السهادير والأوهام ، وإنما من عالم المدينة الفاضلة التى طالما حلم بتحقيق مشروعهـا الفـلاسفـة والمفكـرون والشعراء ، ومن عالم الواقع النفسى والاجتماعى والسياسى ، مصوراً بذلك العذابات والطموحات الفردية والقومية والإنسانية ◆

آخر حوار مع الروائى الراحل عبد الحكيم قاسم

أجرى الحوار: زياد أبولبن

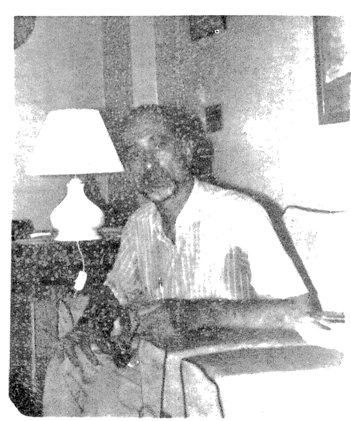
* القاموس هو صديقى .. وأنا أسير القواميس *
* آخذ من كل بستان زهرة .. والحداثة كلام فارغ *
* أنا قليل القراءة جداً .. *

لقاؤنا اليوم مع أحد كتاب الرواية فى مصر ؛ وقد جاءت رواياته تباعاً « قدر الغرف المقبضة ١٩٨٢ » و « طرف من خبر الأخرة ١٩٨٦ » و « محاولة للخروج » و « الهجرة إلى غير المألوف » و « المهدى » ومجموعاته القصصية « الأخت لأب » وسطور من دفتر الأحوال » و « الأشواق والأسى ١٩٨٤ » و « الظنون والرؤى ١٩٨٦ » .

عبد الحكيم قاسم كاتب يتميز بإنتاجه الغزير المحكم فى بنائية قصصية رفيعة ، واستطاع ان يستفيد من التراث العربى وتوظيفه فى كتاباته ، وان يعتمد على لغة القاموس ، وهو يؤكد ذلك دائماً ، وفى هذا الحوار يكشف عن عالمه الكتابى المتميز :—

● هل لك أن تحدثنا عن بداياتك فى الكتابة ؟

■ اعتقد أن ذلك بدأ فى سنين مبكرة فى سنوات الدراسة الابتدائية فى « ميت غمر » حيث كنت ادرس عن جدى فى المدرسة الابتدائية (مدرسة الاقباط الابتدائية الكبرى) ، حينئذ



كنت فى العشر سنين أو إحد عشر عاماً ، كنت اكتب خطابات لوالدى واشكو له من بؤس الحياة التى أحياها عند جدى ، فضبط خالى الخطاب وصادره ، ثم كتبت موضوعاً إنشائياً كنت فخوراً به حيث أحسست فيه شيئا أكثر من الكتابة الإنشائية فى لونه من الإبداع على قدر طاقتى فى ذلك الوقت . ثم فى عام ١٩٤٨ قامت الحرب فى فلسطين ، وكنا نتظاهر فكتبت بعضاً من أبيات الشعر فى ذلك الوقت ، وكانت نوعا من الابداع فى ذلك العصر ، ثم كتبت رواية عن شخص يسكن فى غرفة وحده — هذا حلمى أنا ، فكنت أقيم وحدى بعيداً عن بيت جدى وأخوالى — وذلك يسكن فى غرفة على السطوح ، وفتاة جميلة تسكن مقابله وتعزف على البيانو وشيء من هذه الأشياء ، ثم يحبها . فأعلنوا عن مسابقة للقصة القصيرة فأنا كتبت قصة عن أطفال فلسطينيين يجاهدون ، وخالى سخر منها فمزقها . ثم كتبت قصة لنادى القصة ، وأنا كنت صغيراً جداً ، عن لعبة العصا الصغيرة ، ولم تظهر بشيء ، كل هذه الأشياء فى طفولتى ، ثم بعد ذلك انتقلت إلى طنطا ، فكنت أسافر من قريتنا إلى طنطا . فكنت أتسلى مع نغمات القطار فأكتب أشعاراً ظريفة فى الفتاة التى تسافر فى القطار وهكذا .

اعتقد كانت بدايتى مع القصة من الشعر ، ولكن فى فترة المراهقة كنت أكتب الشعر أكثر . ثم كنت حينها أخ (للمذاكرة) فى الحقول أكتبت عن (المذاكرة) وما تشدنى من أفكار جميلة ، وترغمنى غلى الإنكباب على الكتب وهكذا . ثم أنتهت المرحلة الثانوية وذهبت إلى الجامعة كتبت بعض أشعار مازلت أحتفظ بها . ثم كنت اكتب مقالات فى موضوعات شبه فلسفية ، فى مجلة كلية الحقوق التى كنت طالباً فيها . ثم شهدت أحوالى المالية تدهوراً ، فذهبت إلى القاهرة لأعمل حين ذلك كتبت قصة تعتبر فتحا فى الكتابة حينها قرأ ها أناس كنت أتردد على ندوة يرأسها الأستاذ حسين القبانى ومن أعضائها الأستاذ سامى خشبة والأستاذ سيد خميس وغيرهم ، حيث قرأوا القصة وتنبأوا لى بمستقبل زاهر فى القصة . ثم ضاعت هذه القصة . قبض على فى هذه الظروف ودخلت السجن وقد كنت فى «الليسانس» وأكملت دراستى بعد خروجى . فى السجن كتبت أول قصة فى مجموعتى «الأشـواق والأسى» بـعـنـوان «الصفارة» ، كانت الصفارة التى يجمعوننا لتتام ، واستعملتها لشىء أخرَ ليس له علاقة بالسجن ولكن حينما يتكلم الناس عن السجن فى كتابتى قد يكون لهم بعض الحق فى ذلك ، فالصفارة ترمز لصفارة العسكَرى الذى يدعونا لدخول السجن ، فصورتها فى شاب وفتاة كلما يقتربان من بعضهما تأتى صفارة الخولى «لا» ، فيبتعدان ويقتربان والصفارة تقول «لها» حتى إن خرجا من «الغيظ» وانتهيا من العمل ، ولم يقتربا من بعضهما أبداً . و «أيام الإنسان السبعة» كتبت فى السجن وكتبت لها موجزاً ثم أخذتها معى حينما خرجت واكملتها بعد ذلك .

● **يقولون ان لغة عبد الحكيم قاسم قاموسية . هل صحيح ذلك ؟.**

■ أنا أصر على ذلك ، القاموس هو صديقى . وأنا لا أكتب كلمة إلاّ إذا استشرت القاموس . استشرتـه فى (كل ، وقد . وقن . .) فى كل شىء ، كل كلمة اكتبها استشير فيها القاموس . وأنا أؤمن بأن قارئى لا بد أن يكون تحت يده القاموس ليستشيره فى كل كلمة كتبتها حتى إذا ثبت أننى مخطىء يلومنى فى ذلك ، أريد أن أقول أن كل قارىء للأدب العربى لابد أن يوجد تحت يده قاموس ، أنا مذهول جداً من القارىء الأوروبى فالقارىء الانجليزى الذى يقرأ الانجليزية أو الأمريكى أو الكندى يضع تحت يده قاموس انجليزى — انجليزى — فيستشيره فى كل كلمة ، فلماذا لا يستشير القارىء العربى قاموسه العربى ؟ لابد من كل قارىء ان يكون تحت يده قاموس ، والكاتب أيضاً ، والقارىء بشكل عام حتى لو كان يكتب فى الكيمياء أو الرياضة ، لا يتاح له ان يحرف الكلمة عن مواضعها . إذاً ، أنا اكتب اللغة العربية مثلما أذن لها أن تكون مصفاة وخالية من الخطأ فى النحو ، أنا ضعيف جداً فى النحو ، ربما

اجتهد وإذا أخطأ فذلك خارج عن طوقى . إذاً ، استعمل كلمات اللغة العامية ، وأمتحنها . هل هى لها أصل قاموس ؟ استعمله فتكون محرفة قليلة فى لسان العامى عن أصلها القاموس أو أردها لأصلها القاموس ، ثم استخدمها بهذا الوصف الذى جاء فى القاموس مثلاً : جذب أى يعنى شد ، وانظر فى القاموس فاكتبها من غير نقطة فالذال الدال تحرف الواحدة من الأخرى فيتبادل التخرينات (؛ قلب مكانى) ، إذا إلى أصل الكلمة العامية ثم التركيب فى اللغة العامية استشير به القاموس . هل هو صحيح ؟ فإذا كان صحيحا استعملته وإذا لم يكن له استعمال لا استخدمه ابداً ، فأنا أسير القواميس وأنا فخور بهذا واستطيع أن اتمسك به ثم يتشدق الناس بالشتائم ، أنت لغة قاموس ، هؤلاء يقولون تخريفاً بشعاً . كيف يكون الأوروبى الذين يتشبهون به ، يضع القاموس تحت يده رغم ان لغته لغة حقب ، كل بضع سنين يصدر قاموس بالمستحدثات ، أنا اقول لغتنا قديمة وينبغى ان تبقى على قدمها ، فالكلمات المستحدثة يعافها ذوق الجماهير مثل التليفزيون ، وهذه أشياء سخيفة جداً ، وان كنا نسهية « المرنا » ثم الناس يتفرنجون فى عوج لسانهم . وأنا يكفينى من القراء خمسة ولا أبحث عن الشهرة ولأبحث عن المجد ، وإنما أبحث عن اللغة التى هى خمرى وشرابى ونبيذى ، وهى متعتى ولا أنشد من ذلك مجداً أو غيره ، يقولون لماذا اشرعت القواميس ؟ فلسان العرب حافظ لغتنا ، والقرآن ثم الأحاديث . فهذه كتب ثروتنا ولابد أن نعيش بها ، ونحن من أبناء هذا العصر نعيش فى لغة الماضى . ونحن الشعب الوحيد فى العالم يتكلم لغتنا التى شرعت منذ ألفين من الأعوام ، ونقرأ لامرىء القيس ، وكل ذلك نتغنى به وتغنى أم كلثوم لأحد المتصوفة ويطرب الناس به ، ونحن نعيش الماضى لغة ونعيش عصرنا فنحن أبناء اللحظة فى هذا العصر وأبناء الماضى ، ويحسدنا المستشرقون .

وأذكر الأستاذ الذى كان يدرسنى العلوم الاسلامية وهو ثائر جداً قال أنكم حتى المخترعات الحديثة تجلبون لها من الألفاظ اللغة العربية . فقلت له لغتنا تسعها وتستجد كلمات للمخترعات الحديثة . فلماذا ننكر على هذه اللغة ثراءها واتساعها وأنا أعبر عن أدق المشاعر بالكلمات الفصيحة من أكثر الكلمات تعتيقاً وغارقة فى التراث وهذا شرعى وأنا لا يصرفنى عن دأبى فى ذلك ، فأنا صاحب القاموس وأنا فريستى القاموس ، ولا عدول لى عن هذا أبداً .

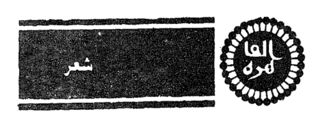
● **تدور الآن إشكاليات النقد العربى حول التراث والحداثة ، فماذا استفاد عبد الحكيم قاسم من التراث العربى فى كتابته ؟**

■ صلة كلامى الآن بصلتى فى الكلام الذى سبقه ، اللغة عمرها ألفين من العام ، وأنا اسمى يرن حتى ألفين من العام ، واسمى عبد الحكيم قاسم . كيف لى أن أتخلص من ذلك ؟ أنا اسمى هكذا . فإذا يتقلب اسمين فى العصور ويلائمنى من العصور إذا كتبت لنأخذ قصة « رجوع الشيخ » اكتب عن زبيدة وكمال ، فكتب عن غسل السيدات وليس فى ذلك من شىء خاص بى فى الف ليلة وليلة ، فإذا استعير . هذا ملكى أنا ، هذا أسلوبى أنا ، كتاب خاص بى ، كتاب ألف ليلة وليلة من أجلى . وأنا أنزح من بحرها أنزح منها ، . وأسقى أبياتى التى قسمتها ونظمتها بمزاجى ورؤيتى ، فى « أيام الإنسان السبعة » جئت اكتب عن اشواق أبى لزيارة السلطان فإذا آخذ من المتصوفة أشواقهم واركبها لأبى ، أنها أكثر صدقاً ، وهى أصدق من أى شىء تنطبق على العصر . فآخذ اسم أبى محمد فاسمه يرن فى السنين حتى محمد (ﷺ) ويرن حتى الآن ويختار من مشاعره ما يوائمه ، فنحن أمة تدور حيث وقفنا ، ندور ونرتفع ، وندور فى عصر طوله ألفان من العام ، ونتقلب فى المشاعر ، ثم كتبت عن الرقعاء ، فإذا آخذ من كل بستان زهرة وارجع الناس بقوة إلى الماضى ثم ما هى الحداثة ؟

الحداثة كلام فارغ ، الجديد ما طرأ علينا الآن . نحن أمه ليس لها حظ من النصر ، ولكننا نختزن انتصاراتنا القديمة ونستلهمها من اللغة ، ثم نعيش وندور فى مكاننا ونرتفع على جبال شاهخة من الكلمات ، لندرك العصر ، ونحن فوق هذا العصر .

● **يقولون الآن فى مصر الشعر تراجع أمام القصة والرواية ، ما رأيك؟**

■ أنا أقرأ الشعر لكننى لست حكماً فى ذلك ، وأقرأ القصة ولست حكماً فى ذلك ، وأنا قليل القراءة جداً ، ولا يمكن أن تشاورنى فى مسائل الثقافة ، أنا لا علم لى بها والناس الذين لهم علم بذلك فليتكلموا ، ولكنى أقول لك بعض الكلمات ، الكلمة فى الشعر أو فى الرواية هى الكلمة . هل الموقف الذى لا يدعو الإنسان لكتابة القصة ، يختلف عن الموقف الابداعى ، الموقف المشوق للمعنى ، الموقف المشوق للإبتداع ، هل يختلف فى القصة عن الشعر ؟ . أنا لا أظن . وأعتقد ان الكلمة فى مصر قد تطورت بما ان الحياة تطورت فيها أمم كثيرة من الناس ، خمسون مليوناً يتكلمون ، ويأتى أدباء من هؤلاء يقولون الشعر ، أو يقولون الرواية ، أو يحكون الحكم والأمثال ، أو يقولون الشعر العامى ، أو يقولون هذه الأشياء . هل يقصر عليهم القصة ولا يقربون الشعر؟ أنا استبعد جدا ذلك هل تراث الشعر ليس له فى مصر حظ . لماذا ؟ عندنا شوقى والبارودى ثم يتوارى بعد ذلك رومانسيين ومن ثم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد صالح ومحمد عفيفى مطر ، وهكذا ، كثيرون جداً . كل هؤلاء أرسوا للشعر عموداً مثلما هيكل أرسى الرواية ويحيى حقى ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ، أنا أعتقد ان الكلمة فى مصر ، الكلمة وراءها الخيال ووراءها نبرة الحياة القوية الدفاعة تستحيل شعر أو تستحيل قصة ، لا أدرى ، والله أعلم إذا كان لكم فى ذلك شأن فى الشعر وغيره .ولكم ما تقولون ، أنا لست حكماً فى ذلك ، ولا أعرف شيئاً فى ذلك ◆



لوحة

محمد آدم

فى متاهةِ باريسَ كان أرتورْ
يُمسكُ الضوءَ من خَشَبِ الماءْ ،
يَشْغَلُ حبة خرزٍ بكاملها ، ويُسوِّى بين الْ
جورنيكا
والْ
ما تادورْ . . !!
يدخلُ دالى ممشتقاً سيفاً بنطاقين ،
ويُمسك غدّارتَهُ المحشوةَ بدماء اللون ،
على مددٍ مِن قامتهِ ،
يرسمُ سيدةً خائضةً لججَ الانديزِ
تفتش عن خُبزِ الشّوفانِ ،
لماذا يتمددُ دالى فوق قواربِه المطاطيةِ ،
ولماذا يتذكّر لوركا
فجأةْ . . ؟!
يخرجُ من كراستهِ كارلوس البيرتى ،
وينادى الثورَ الهائجَ
كى يدخلَه الحلبة ،
يلمعُ خبزُ الشّوفانِ
ويتشمم رائحةَ الماريجوانا ،
فيدوخُ اللونُ أمامِ بصيرتِه ،

ويخرُّ الثورُ على عَتباتِ الضوء ،
صريعاً
مفشياً . . ،
ينطحُ بالقرنين الضوءَ ،
ويتركُ دمه المنسابَ على قبعةِ الْ
ما تادورْ
يخرجُ لوركا محتضناً زند فتاةٍ من فتيات الباسكِ ،
ويحسو كأسين من الفودكا ،
عن أى فتاةٍ يبحثُ دالى ،
هل كان السيد بيكاسو وهو يهدِّئُ من لوعة باريس
بلوحتهِ ،
يدرك أن الماتادور يفتش عن دمِه ،
تحت عطور الطرواديات ،
ويبحث عن نوع فصيلتِه
بين الثورات الورقيةِ ،
آه . . . ،
هل جاء السيد أرتورْ ؟
. . . .
. . . .
اذنْ سنقوم إلى طاولة أخرى ◆





رحيل مؤلف

« رباعية الاسكندرية »

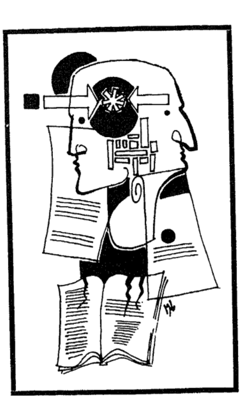
لورنس دريل

د. ماهر شفيق

بوفاة لورنس دريل فى التاسع من نوفمبر ١٩٩٠ تفقد الرواية الانجليزية بعد الحرب العالمية الثانية علما من أعلامها ، وأديبا ذا مذاق متفرد يختلف ، بميله إلى التجريب ، عن أدباء الواقعية الاجتماعية ، أو ملهاة آداب السلوك ، أو الأمثولة الرمزية من يحفل بهم المشهد الأدبى المعاصر .

ودريل اسم له مكانة خاصة عند القارىء المصرى ، إن خيراً وإن شرا ، فهو صاحب « رباعية الاسكندرية » الذائعة الصيت ، وهى رباعية أثارت ردود فعل متباينة لأنها صورت المدينة لا — فى حقبة تاريخية بعينها — مليئة بالشحاذين والعاهرات والقوادين ومختلف النماذج الانسانية الشاذة . لم يكن دريل فى الواقع يرمى إلى تصوير الاسكندرية الحقيقية وإنما إلى ابداع اسكندرية أخرى من خلق الذهن ، يجتمع فيها الجمال والدمامة ، الماضى والحاضر ، التصوف والشهوة . والرباعية أيضا تتبع لنمو روائى فنان من خلال مختلف الخبرات الحياتية والوجدانية والفكرية التى تمر بها .

ونظرة — ولو سريعة — إلى ما كتبه عدد من أدبائنا وصحفيينا عن دريل تكشف عن هذا الأزدواج الوجدانى الذى يسم استجابتنا لعمله : فنحن نحبه ونكرهه فى آن واحد . نحبه لأنه وضع الاسكندرية على خارطة الأدب العالمى ، ونكرهه لأنه قدم أسوأ ما فيها وأضاف إليها من خياله ما ليس له وجود .



كتب العقاد عنه — برفق غير معهود — يقول : « يلوح من قراءة الكاتب فى جميع منظوماته ومنثوراته انه أحد أولئك القصاصين والنقاد الذين يعتقدون أن وظيفة القصص أو وظيفة النقد الاجتماعى على الجملة أن يتحرى مواضع الريبة فيمن يكتب عنهم ، فلا يكتب عن إنسان واحد لم يعرف له سرا أو هنة أو فضيحة صارخة أو هامسة فى بعض أطواء حياته » .

وصلاح عبد الصبور يقول : « إن الصورة التى رسمها درايل فى رائعته للاسكندرية تنتمى إلى داريل أكثر مما تنتمى إلى الاسكندرية . فالاسكندرية ليست هى مدينة هذه الحفنة من الأجانب والمتمصرين ، وليست هى مخادع اللذة وأندية الشذاذ والمغامرين ، بل هى مدينة ممتدة مليئة بالرجال والنساء والذين يضعون الحياة ويأكلون العيش بعرق الجبين » .

وأحمد بهاء الدين — وهو من أوائل من قدموا الرباعية إلى القارىء العربى — يقول : « أعتقد أن التاريخ الأدبى لن يضعه فى مصاف الأدباء العظماء ، لأن كاتب القصة العظيم لابد أن تكون فيه صفة هامة جدا وهى : إحساسك بأنه يتعاطف مع الانسانية الممثلة فى أبطال قصصه كلهم أو بعضهم . وهذا ما يفتقده « لورنس دوريل » . إنه لا يروى قصة الحياة ولكنه يروى « فضيحتها » ، وهو يحاول ان يدس فى نفسك إحساسا بالشماتة لا بالعطف » .

وإلى جانب هؤلاء الثلاثة ثمة نقاد ودارسون مصريون كتبوا عن دريل باللغة الانجليزية كأنما ليردو اسهمه إلى نحره ، ويخاطبوه على أرضه ، وتتفاوت كتابات هؤلاء الدراسين تعاطفا ونفورا ، حبا وكراهية ، لهذا الغريب الذى راح — فى مصهر روحه — يعيد صناعة عروس البحر المتوسط .

فهناك مقالة عن رباعية الاسكندرية للدكتور رشاد رشدى صدرت فى كتيب صغير عن مكتبة الأنجلو المصرية .

وهناك مقالة للدكتور محمود المنزلاوى عنوانها « رأى سكندرى فى رباعية دريل » نشرت فى مجلة « إيتد آنجليز » (دراسات انجليزية) السنة ١٥ ، العدد ٣ (١٩٦٢) .

وهناك مقالة للدكتورة منى لويس مرقص عنوانها « عناصر السيرة الذاتية فى رباعية الاسكندرية » نشرت فى مجلة « مودرن فكشن ستديز » (دراسات القصة الحديثة) السنة ١٣ ، العدد ٣ (١٩٦٧) .

وهناك رسالة دكتوراه للدكتورة هدى الصدة عنوانها « الشعراء الانجليز فى مصر ١٩٣٩ — ١٩٤٥) تحوى فصلا عن دريل ، وقد كتبتها تحت الاشراف المشترك لدان دافين (وهو نيوز يلاندى كتب رواية عن مصر) بكلية سانت جونز ، جامعة أكسفورد ، والدكتور مجدى وهبة . وقد نوقشت الرسالة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، فى مايو ١٩٨٨ حيث حصلت على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى .

كذلك ألقت هدى الصدة بحثا عنوانه « الزمن من حيث هو استعارة : تصورات متغيرة للزمن فى أعمال دريل ، وفورستر ، وينليوبى لايفى » فى ندوة « صور لمصر فى أدب القرن العشرين » التى أقيمت بآداب القاهرة فى ديسمبر ١٩٨٩ .

وتستحق كتابات هدى الصدة (التى تعد من ألمع العناصر الشابة فى قسم اللغة الأنجليزية وآدابها بآداب القاهرة) وقفه مستقلة ليس هذا مكانها : فهى تكتب عن دريل بنفور واضح ، ولا تخفى عن القارىء تحفظاتها القوية على عمله . وقد وصفته يوما (فى حديث مع كاتب هذه السطور) بأنه ضرب من أنيس منصور انجليزى . فهو يشبه كاتبنا فى ميله إلى الأسفار ، وقدرته على تسلية القارىء وإمتاعه ، وولعه بكل ما هو طريف وغريب وشاذ .

ولكن تبقى حقيقة مؤداها ان دريل كان ، بطريقة أو بأخرى ، مؤثرا فى أدبنا القصصى الحديث . عند رجاء النقاش وفتحى الابيارى ان تقنية رواية القصة من زوايا متعددة ، كما استخدامها فى الرباعية ، قد أثرت فى « ميرامار » نجيب محفوظ ، و « الرجل الذى فقد ظله » لفتحى غانم .

ولقاص السويس محمد الراوى قصة قصيرة عنوانها « كابوديسترتا » على اسم إحدى شخصيات الرباعية .

وليس دريل روائيا فحسب وانما هو أيضا شاعر ، وناقد ، وكاتب فى أدب الرحلات ، وكاتب رسائل ، وكاتب للمسرح الشعرى ، ومحرر ، ومترجم ، وكاتب فكه ، وكاتب للأطفال .

* * *

ولد لورنس چورج دريل فى ٢٧ فبراير ١٩١٢ فى جلندلر بالهند لأب مهندس . تلقى دراسته فى كلية القديس يوسف بدارجلنج ، ثم فى مدرسة سانت إدموندز بكانتربرى . عاش مع أسرته بعض الوقت على جزيرة كورفو اليونانية . لفترة من الزمن عاش حياة بوهيمية فى لندن ، وتقلب بين عدة أعمال منها أنه عمل عازفا على البيانو فى ملهى ليلى . أثناء الحرب العالمية الثانية كان موظفا فى السفارة البريطانية بالقاهرة ، كما اشتغل ملحقا صحفيا أجنبيا فى أثينا والقاهرة ، وملحقا صحفيا فى الاسكندرية وبلغراد ، ومديرا لمعاهد المجلس البريطانى فى أثينا (اليونان) وكوردوبا (الأرجنتين) ، ومديراً للعلاقات العامة بقبرص . وقبل ذلك عاش فى باريس أثناء الثلاثينيات .

والسفر هو الخبرة المحورية فى حياة هذا الذى ولد لأبوين أيرلنديين ، ثم أرسل إلى انجلترا ليتلقى تعليمه فيها . وقد عاش سنواته الأخيرة فى مدينة أفينيون بجنوب فرنسا قبل أن يتوفى عن ثمان وسبعين سنة ، وكان قلما يزور انجلترا التى لم يقض بها سوى ثمانية أعوام فى حياته كلها . وتوجد مخطوطات أعماله فى جامعة كاليفورنيا بلوس أنجلوس ، وفى جامعة إلينوى (إربانا) .

ولمن شاء الوقوف على جوانب من حياته الشخصية ان يرجع إلى كتاب « صديقى لورنس دريل » (١٩٦١) لألفرد بيرلس ، وكتاب « أسرتى وحيوانات أخرى » لجيرالد دريل — شقيق لورنس ، وهو كاتب وعالم حيوان — حيث يقدم صورا حية لحياة الأسرة الباكرة على جزيرة كورفو .

* * *

عُرف دريل ، أول ما عُرف ، شاعرا . وله من الدواوين ما يلى : « شذرات فريدة » (١٩٣١) ، « عشر قصائد » (١٩٣٢) ، « بـرومـوبـومبا ستيس » (١٩٣٤) ، « انتـقـال » (١٩٣٤) ، « قصائد » (بالاشتراك مع آخرين ، ١٩٣٨) ، « بلد خاص » (١٩٤٣) ، « مدن وسهول وأناس » (١٩٤٦) ، « عن التظاهر بالصلف » (١٩٤٨) ، « مسودات خاصـة » (١٩٥٥) ، « شجـرة البـطالـة » (١٩٥٥) ، « مجموعـة القصـائـد » (١٩٦٠ طبعة جديدة ١٩٦٨) ، « الأيقونات » (١٩٦٦) ، « شعراء بنجوين المحدثون » (المجلد الأول بالاشتراك مع إليزابث جننجز ، ر. س . توماس ١٩٧٠) ، « قصائد مختارة ١٩٣٥ — ١٩٦٣ » (١٩٧٠ ، « لغة المحبس الأحمر » (١٩٧١) ، « عن هوية الولد العجوز » (١٩٧٢) ، « النسر الواقع » (١٩٧٣) ، حبال السلامة » (١٩٧٤) ، « قصائد مختارة » (تحرير آلان روس ١٩٧٧) ، « مجموعة القصـائـد ١٩٣١ — ١٩٧٤) (١٩٨٠) .

أجرى المترجم الراحل محمد عبد الله الشفقى لقاء مع دريل فى ١٩٧٧ حيث سأله : « أى أشكال التعبير الأدبى شعرت إنه أقرب إليك ؟ » فأجاب دريل : « ما أود أن أنجزه عما عداه — هذا إذا استطعت أن أنجزه بالشكل الذى أحب — هو الشعر . لكن الشعر يجىء عندما تنادى عليه » . وأضاف « أعتقد أنى أفضل ديوانى الشعرى على أعمالى النثرية مجتمعة . إذا كان لى ان اتكلم فهذا هو رأيى حقا . الشعر أكثر غموضا ، أكثر صعوبة ، وهو أشبه بمن يصيد سمكا . أنت لا تدرى ما إذا كنت ستخرج بحذاء قديم وما شاكل ذلك ! » .

ويقول الدكتوره رمسيس عوض — صاحب كتاب « دراسات تمهيدية فى الرواية الانجليزية المعاصرة » إنه عن طريق كتابته للشعر تعلم دريل ان ينظم فى حناياه ينبوع الخلق المنطلق انطلاق الحمم البركانية ، وأن يروض مارد الفن المهتاج فى دخيلته . ويصف دريل نفسه بأنه شاعر تعثر فكتب نثرا . وقد اشتهر فى دائرة أدبية ضيقة بقرض الشعر قبل ان تخرج رباعية الاسكندرية إلى النور . وهناك وشائج تربط شعره بالرباعية . فهو يتسم بطابع البحر المتوسط الحزين ، كما انه يتضمن تحديا من جانب صاحبه للكثير من التقاليد الغربية السائدة .

ويضيف رمسيس عوض ان شعر دريل يثبت قدرته إثارة الحواس ، وإعادة خلق المناظر التى يفكر فيها بالعقل ، ولكنه يصوغهـا صياغـة حسية . وشعره تمتد جذوره إلى حوض البحر المتوسط ، ويصيف انطباعات المناظر الطبعية عليه .

وقد كتب دريل عددا من القصائد مستوحى من أسفاره فله مثلا قصائد عنواناتها : « المسيح فى البرازيل » ، « ترنيمة على جزيـرة كورفـو » ، « سـاراچـيـنـو » ، « ديـلـوس » ، « البارثنون » ، « صورة مائية لمدنية البنـدقـية » ، « الاسكنـدريـة » ، « القاهرة » . وقصائد عن لسبوس ، وكورنث ، وأركاديا ، ونيتوسيا . وفيها يبتعث أجواء جزر بحر إيجه ، والشرق الأدنى ، والبحر المتوسط .

ومن قصائده التى تستوحى الأساطير الاغـريـقـيـة « أورفـيـوس » ، « السيرينات » .

ومن الماضى البيزنطى كتب « صور ليثودورا » (وفيها يظهر دينه للشاعر اليونانى السكندرى « كافافى ») .

وله قصيدة عنوانها « أنا أخر » وهى عبارة مقتبسة من ربنو .

ومن أمتع قصائد « موال لورد نلسون الطيب » .

وقد اختلفت آراء النقاد فى شعره ولكنها تجمع — أو تكاد — على جدارته بالقراءة وقد تعلو به عن هذه المنزلة درجة أو درجات .

فأنتونى ثويت يقول إن له مذاقا يجمع بين الكلاسية والرومانسية .

وكنيث آلوت يقول إن عمله يبتعث المناظر الطبيعية كخلفية للمشاعر ، ويتسم بطابع حسى يتحكم فيه فطنته ومزاجه الميال إلى الهجاء الساخر ، ولكنه يجنح إلى الغموض أحيانا .

وإدوارد لوسى سميث يقول إن فيه لمسة من السيريالية ولكنه لا يستطيع ان يحملها على محمل الجد تماما . ومن الناحية التقنية يشوبه الاهمال ويعوزه الاحكام . وفضيلته الكبرى كشاعر هى انه مسل ممتاز .

وجون پرس يقول إنه ذو حب وثنى للرشاقة الجسمانية ، مرهف الحس بثمار الأرض ، يؤمن بأن الفن يستطيع ان يجعلنا نتقبل وضعنا كبشر فانين . وهو يجد فى التضاد بين مجد الفن وقذارة الانحطاط البشرى موضوعا مثيرا ، ومفارقة منبهة وإن تكن عصية على الفهم . إن حواس اللمس والذوق والشم والسمع عنده أشد حدة من حاسة البصر . وموهبته الحقة تكمن فى قدرته على ان يسجل ويمنح البقاء للحظات عابرة من المتعة الحسية . إنه ذو حيوية عصبية ، وحماس ، وطاقة مرنة ، وشجاعة .

وأنجوس روس يصف بناء جمله بأنه معقد منمق .

وفيما يلى نموذج من شعر دريل : قصيدته المسماة « بومونا ماريول » . وبومانا هى ربة أشجار الفاكهة عند الرومان، وقع فى حبها كثير من آلهة الريف مثل سيلفانوس وبيكوس ، وڤرتومنوس . أما أريستيد مايول (١٨٦١ — ١٩٤٤) الذى نحت تمثالا ليومونا يصور امرأة عارية من حوض البحر المتوسط فهو مثال فرنسى ، عاد إلى المثل العليا للفن الاغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد وذلك كرد فعل ضد نحت رودان الانطباعى المتسم بسيولة الأشكال ، وتغير الصور الظلية ، والمضمون الدرامى ، أغلب أعماله وقف على تصوير المرأة العارية ، حيث يؤكد العنصر الساكن والصرحى فى الشكل الانسانى . وقد تحول إلى النحت ، بصورة جدية ، فى سن الأربعين .

بومان مايول
إلى أيف

ثمة رجل عجوز قد روض حديقته بالصلصال المبلول
إلى أن استوت بومونا ناهضة ، فقاعة بين ذراعية

الزمان والمكان ينضجان عندما تقترن الفكرة
بصورتها المثلى فى الإرادة ،
عندما تتبادل الرغبة والنية القبلات والرضوض .

إن حبلاقد مَرَّحول بدن حورية البحر
واجتذبها نائمةً من العالم السفلى ،
كما ان أنفاس الصمغ كالشفرة
ترتفع من إنبيق لا يحرسه أحد ، بومونا
تتنفس ، لا ريب لاهثة الأنفاس قليلاً
تنفصل الصورة عن الكتلة ،
لاهثة الأنفاس قليلا ، وتتساءل
ما إذا كان الفن انعكاسا ذاتيا ، ومن
الذى صحت إلى جواره ، وأى رجل عجوز
فى سمته (رداء خارجى فضفاض يرتدى لوقاية الملابس من الاتساخ) ، وغطاء رأسه القماشى القذر ،
يشرب ، خلال أصابع مرتعشة الآن ،
حصار عشر سنوات لها ، وفرحته بلمس
الخاصرتين المنداتين لفكرتها بكل
ما يتسم به الشيوخ إزاء الرغبة الجسدية من نفاذ صبر ؟

●

ودريل الناقد هو مؤلف كتاب « مفتاح للشعر الحديث » (١٩٦٢) وهو مجموعة ألقاها بالارجنتين بتكليف من المجلس البريطانى ، تلقى ضوءا على مفهومه لطبيعة الشعر ووظيفته ، وعلى شعره الخاص .

وله (خارج نطاق النقد الأدبى) كتاب « ابتسامة فى عيد العقل » (عن الديانة الطاوية (١٩٨٠) .

●

وفى أدب الرحلات كتب :

— « زنزانة بروسبرو » (يترجمها العقاد « مقصورة بروسبرو » ويترجمها عبد الله الشفقى « صومعة بروسبرو » ، وبروسبرو إحدى الشخصيات فى مسرحية شكسبير « العاصفة ») (١٩٤٥) . مرشد إلى المناظر الطبيعية لجزيرة كورسيرا (كورفو) وآداب سلوكها .

— « تأملات فى ڤينوس بحرية » (١٩٥٣) . رفيق إلى المناظر الطبيعية لجزيرة رودس .

— « ليمونات مرة » (١٩٥٧) . عن جزيرة قبرص . فاز بجائزة دف كوبر .

— « روح المكان : رسائل ومقالات عن السفر » (تحرير آلان ج . توماس ، ١٩٦٩) .

— « قصف حقلى . » .

« الجزر اليونانية » .

●

وفى أدب الرسائل أخرج :

— « الفن وانتهاك الحرمات » (١٩٥٩) بالاشتراك مع ألفرد بيرلس .

— « لورنس دريل وهنرى ميلر : مراسلات خاصة » (١٩٦٣) تحرير ج . ويكس .

— « حبال نجاة أدبية : مراسلات رتشارد أولدنجتن ولورنس دريل » تحرير إيانس : ماكنيفن وهارى ت . مور .

●

وله مسرحية شعرية عن الشاعرة اليونانية « سافو » (١٩٥٠) . ويذكر أ . ت . تولى فى كتابة « شعر الأربعينات » (مطبعة جامعة مانشستر ، ١٩٨٥) ان دريل وصفها بأنها « مسرحية ليس من المقدر لها قط ان تنشر أو تمثل » . والواقع أنه أتمها فى ١٩٤٧ ونشرت

وأذيعت فى ١٩٥٠ ولكنها لم تقدم على خشبة المسرح إلا عام ١٩٥٩ فى هامبورج وفى ١٩٦١ فى مهرجان إدنبره . وخيط المسرحية يتجسد فى التقابل بين أخين يعشقان الشاعرة سافو : بيتاكوس وهو جندى ، وفاون وهو غواص اعتزل ليغدو ناسكا فى جزيرة مهجورة . وترفض سافو بيتاكوس رجل الفعل . وفى لقاء قصير لها بفاون يتولد شعورها بالطبيعة غير المرضية للفعل (بل وللكليات) إذا قورن بالسلام الكامن فى الصمت . وينتخب بيتاكوس حاكما ، ولكنه يسقط ، وينضم إلى اخيه فى عزلته .

وقد قدم دريل المسرحية إلى ت . س اليوت باعتباره أحد مديرى دار « فيبر وفيبر » للنشر بلندن . فرد عليه إليوت فى يوليو ١٩٤٩ برسالة يقول فى ثناياها .

« . . ومهما يكن من أمر فإن هذا يفضى بى إلى مزيد من النظر فى مسرحية « سافو » التى لم أهملها وإنما أعدت مطالعتها بين الحين والحين منذ ذلك الوقت (ويجب ان تتذكر ان رسالتك لم تكتب إلا من أسبوع مضى : والبريد الجوى عبر المحيطات بالغ السرعة فى هذه الأيام) . والآن فإنى مازلت لا أستطيع أن أرى كيف يمكن إخراجها دون جراحة . وإنى لواثق ان جراحة يقوم بها مخرج جيد ستكون نافعة إلى الحد الذى أوثر معه أن أنشر المسرحية بعدها لا قبلها . ومع ذلك أعتقد أنها عمل طيب . إنها ليست بالغة الجودة إلى الحد الذى تحاول ان تقنع نفسك به (ذلك ان أول فقرة من رسالتك كانت موجهة إلى نفسك وليس لى) ولكنها جيدة رغم ذلك . إن مؤلفها مدع بعض الشىء ، ويقع أحيانا فى غلطة محاولة منافسة شكسبير فى أقواله المقتضبة ، وقد صيغت بطريقة غريبة ، ولكنه ، على العموم — خبير بالدنيا . وإنه لما يجدد النفس دائما ان تجد شاعرا يفهم ان المعنى النثرى يأتى أولا ، وان الشعر لا يعدو ان يكون نثرا طورته معرفة بعلم الطيران . وهكذا فإنها حتى إذا لم تخرج ، أود أن أنشرها .

لكن هذه ليست سوى البداية . فأولا علينا ان نرى ماذا سيحدث لديوان « عن التظاهر بالصلف » . وفى الحالة الراهنة لسوق الشعر (وقد سقط قعره) (ويستطيع أن أورد لك بعض أرقام مدهشة) لا ينبغى ان تتوقع شيئاً سوى البؤس ومع ذلك فسأحاول ان أقنع مجلس إدارة الدار بأن ينشر مسرحية « سافو » ولكن أتدرك ياعزيزى لارى ما يعينه ذلك ؟ هذا كتاب هائل من ١٧٩ صفحة ، أكبر من أى ديوان شعرى . واليوم ماذا يكون الحال مع الرواتب التى يحصل عليها الطابعون والقائمون بالتجليد ، وهى أكثر مما يحصل عليه المؤلفون ، وتبلغ ١٠ شلنات و ٦ بنسات على الأقل للنسخة الواحدة ، وهى ما يقصر السوق على الأغنياء من محبى الشعر — وبديهى ان محبى الشعر ليسو بالأغنياء . أترى الآن لماذا أقدم بعض الوعود بإخراجها على خشبة المسرح ؟ إن قلة من الناس هى التى تشترى الشعر ، وقلة أقل تشترى مسرحيات شعرية — إلا إذا كانت قد أحرزت على خشبة المسرح نجاحا محدودا إلى الحد الذى تظن معه أنه يحمل بك ان تلوح فى صورة العازف بها . وهناك المال الذى سنخسره بنشر مسرحية « سافو » وفى الوقت ذاته هناك بضع نقاط تفصيلية ، إذ أفترض ان لديك نسخة بالكاربون من النص الذى بين يدى . .

اقرأ مسرحية « انطونى وكليوباترا » وبسط . لقد كان شكسبير محظوظا فى عصره ، كما كان كل الكتاب المسرحيين العظماء محظوظين . ونحن لسنا محظوظين . إن علينا ان نصنع مسرحيات لا تستطيع حركات العقل فيها ان تجد لها معادلات فيزيقية . بيد انه عندما يصل المرء إلى اللحظة الكبرى (وإذا لم نتمكن من الحصول عليها ، فلن نتمكن من صنع دراما) فلابد ان يكون ثمة واجدن أساسى بسيط (معبر عنه ، بطبيعة الحال ، فى نظم لا يموت) يستطيع كل إنسان ان يفهمه .

المخلص ، فى عجلة
ت . س . اليوت »

ولدريل ، إلى جانب « سافو » مسرحية أخرى عنوانها « فاوست أيرلندى : مسرحية من تسعة مشاهد » (١٩٦٣) .

●

كذلك حرر دريل الكتب الأتية :

— « منظر طبيعى شخصى : منتجات من المنفى » (بالاشتراك مع ر. فيدن ، وبرنارد سبنسر ١٩٤٥) .

— خير ما كتب هنرى ميلر » (١٩٦٠) .

— « قصائد جديدة » (١٩٦٣) .

— « وردزورث : قصائد مختارة » (١٩٧٣) .

●

وفى مجال الترجمة أخرج :

— « من الشعراء اليونانيين » (١٩٤٦)

— « ملك آسين وقصائد أخرى » ، تأليف جورج سفيرس ، بالاشتراك مع برنارد سبنسر ، ن . فالاوريتس (١٩٤٨) .

●

وفى أدب الفكاهة : « الشفة العليا الصلبة » ، « روح الجماعة » ، « أنتروبوس كا ملا » ، « خير فى أنتروبوس » .

●

وكتب للصغار رواية « نسور بيضاء فوق صربيا » .

●

أما دريل الروائى فقد أخرج :

— « زمار العاشق الأرقش » (١٩٥٣) . وتضم انطباعاته عن طفولته فى الهند .

— « ربيع الرعب » (١٩٣٥) .

— « الكتاب الأسود : نزال » (١٩٣٨) ويعتبر أول رواية ناضجة له وهو (فى رأى كاتب هذه السطور) أجمل أعماله الروائية ، يفوق حتى « رباعية الاسكندرية » . كان دريل فى الرابعة والعشرين حين كتبه ، وهو يقع فى ثلاثة أقسام ، وتتصدره حكمة من التبت :

حيث يوجد التوفير
فحتى ناب الكلب يشع ضياءً
والكتاب يشبه ، كما لاحظ بعض

النقاد ، مسودات قصيدة إليوت « الأرض الخراب » قبل ان يتناولها باوند بالتشذيب والتهذيب ، كما يشبه الأعمال الباكرة لأستاذ ميلر فى باريس ، الكاتب الأمريكي المغترب هنرى ميلر صاحب « ربيع أسود » و « مدار السرطان » و « مدار الجدى » .

يقول بول وست فى كتابه « الرواية الحديثة » (الجزء الأول ، ١٩٦٧) : إن « الكتاب الأسود » قصة لورنس لوسيفار وهو شاب سافر إلى جزر البحر الأدرياتيكى لكى يغدو كاتبا . ويتعرف على امرأة شهوانية من بيرو ، وعاهرة ، ورجل يعيش على ما تكسبه النساء (جيجولو) ، وآخر متوهم المرض . ونثر الكتاب أقرب إلى الخمول والادعاء ، يزخر بالكلمات البذئية ذات الأصول اللاتينية .

والمشهد الذى يفر من الراوى إلى جزر البحر الأيونى فندق سكنى فى ضاحية جنوب لابث بلندن ، إن عربات الترام تصعد التل وتهبط ، والجليد يهطل فترات طويلة . ونحن نلتقى بلورنس لوسيفار ، والنزيل السابق الذى كان يشغل غرفته وترك يومياته : هربرت جريجورى أو الموت جريجورى ، وعشيقته جراسى ، وأسرتها . وحسب « الكتاب الأسود » ثناء ان يقول عنه ت. س » إليوت فى ١٩٣٩ : « إن كتاب لورنس دريل « الكتاب الأسود هو أول قطعة من إنتاج كاتب انجليزى جديد تمنحنى أى أمل فى مستقبل القصة النثرية . ولئن كان قد تأثر بأى كتاب من جيلى ، لقد تمثل المؤثرات ، وأنتج شيئا مختلفا . إن من محاك نوعية الكتاب ، فى نظرى ، الطريقة التى تعاود بها ذكريات منه ذهنى : انبعاثات جنوب لندن أو الأدرياتيكى ، أو الشخصيات المفردة ، والأبعد من ذلك عن المألوف هو حس النموذج وتنظيم الحالات النفسية ، مما ينبثق تدريجيا أثناء القراءة ، ويظل باقيا فى الذهن من بعد . ليس « الكتاب الأسود » سجل قصاصات ، وإنما هو كل منفذ بعناية . وليس فى مادته شىء من الأدب المستهلك ، ولكن أبعد الأشياء عن المألوف هو البناء الذى صنعه المؤلف منه » (نشرت فى « نيودايركشانز » (اتجاهات جديدة) نورفوك ، كونتكت ١٩٣٩) .

ـ « سيفالو » (أصبح اسمها فيما بعد « التيه المظلم ») (١٩٥٨) ، وهذه الرواية ، التى تنتقل شخصياتها إلى جزيرة كريت ، رواية حديثة عن أناس محدثين ولكنها لا تخلو من أصداء من أسطورة مينوس ، وأسلوبها يتميز باللمعان ، والتلذذ ، والخيال الذى تعود عليه قراء دريل .

ويصدر دريل الرواية بكلمة يقول فيها : « ليست الشخصيات المصورة فى هذه القصة من نسج الخيال فحسب ، وانما ذلك أيضا هو شأن الأحداث فيها : وحتى جزيرة كريت يمكنها ان تطمأن إلى انه لم يكن ثمة أى رغبة فى التشهير بها هى التى دفعتنى إلى اختيارها مسرحا للاحداث » . ويورد شذرة من كتاب « جزر البحر الإيجى » للقس هنرى فرانشوتورز (ماجستير فى الأداب ، زميل الجمعية الجغرافية الملكية) مطبعة جامعة أكسفورد (١٨٧٥) باعتبارها « مسئولة عن الإيحاء إلى بهذه القصة » .

وقد أوحى عنوان هذه الرواية إلى كاتب هذه السطور بعنوان آخر أقصوصة له فى مجموعته القصصية المسماة « خريف الأزهار الحجرية » (« اللابيرنث المظلم ») .

●

ننتقل الآن إلى « رباعية الاسكندرية » (١٩٦٢) ومسرحها الاسكندرية قبل الحرب العالمية الثانية بوقت قصير . وتتكون من : « جوستين » (١٩٥٧) ، « بالثازار » (١٩٥٨) ، « ماونت أوليف » (١٩٥٨) ، « كليا » (١٩٦٠) . والشخصيات الأساسية فيها هى : الراوى ل. ج. دارلى ، وعشيقته اليونانية ميليسا ، والسفير البريطانى فى القاهرة ماونت أوليف ، وعميل المخابرات البريطانية بيرسواردن ، والفنانة التشكيلية كليا ، وجوستين (وهى يهودية) وزوجها القبطى الغنى نسيم . ويرتبط هؤلاء جميعا بشبكة من الدسائس السياسية ، والخيانات الجنسية ، وتكشف كل رواية من الروايات الأربع عن وجه مختلف من أوجه الحقيقة .

يقول الدكتور حسين فوزى فى مقالة له عن الرباعية فى سبتمبر ١٩٦٠ إن دريل « روائى باهر فى أسلوبه ، شاعر فى وصفه ، وجودى فى تصوير أشخاصه » .

ويقول الدكتور رمسيس عوض . رباعية الاسكندرية تنتمى إلى تراث الباروك الذى كان سائدا فى أوربا فى القرن السابع عشر . والباروك أسلوب فى الانشاء المعمارى ينهض أساسا على الاغراق فى الزركشة والاسراف فى التجميل .

ويقول صلاح عبد الصبور : « إن الاسكندرية فى رواية داريل ليست مدينة مصرية ، ولكنها مدينة متأغرقة ، هى ليست اسكندرية القرن العشرين ، ولكنها اسكندرية القرون الوسطى » .

ويورد فتحى الابيارى قول دريل : « إن الاسكندرية هى معصرة الحب الكبرى .

والرجال الذين خرجوا منها كانوا رجالا مرضى أو نساكا وعبادا . أى أنهم الذين جرجوا جرحا عميقا فى كيانهم النفسى » .

أما الشاعر البريطانى المعاصر هيلارى كورك فيقول : « شخصيات الرباعية فيها المصرى والانجليزى والفرنسى واليونانى والإيطالى وغير ذلك من الجاليات الاجنبية من سكان الاسكندرية ، تلك المدينة المضيافة التى أغرم بها دريل فوصفها وصف المحب المعجب . » .

والحدث الواحد فى الرباعية ينظر اليه من عدة زوايا ، وهى تقنية سبق إليها الشاعر الفيكتورى روبرت براونتج فى قصيدته الطويلة ، من وحى عصر النهضة فى إيطاليا ، « الخاتم والكتاب » ، كما يلاحظ الناقد الانجليزى و . و روبسون فى كتابه « استهلال للأدب الانجليزى » (١٩٨٦) .

ويطيب لى هنا أن انقل إلى العربية ما يقوله عن الرباعية اثنان من النقاد الانجليز : الأول هو ولترآلن فى كتابه « الموروث والحالم » (كتاب بليكان ، ١٩٦٥ ، ص ٣٠٥ — ٣٠٨) ، والثانى هو ستفن وول ، المحاضر فى كلية كبل بجامعة أكسفورد ، فى مقالته المسماة « أوجه الرواية ١٩٣٠ — ١٩٦٠) من كتاب « القرن العشرون » تحرير برنارد برجونزى (سلسلة كتب سفير ، ١٩٧٠ ، ص ٢٦٦ — ٢٧٠) .

●

يقول ولتر آلن : قبل ان ينال لورنس دريل شهرة عالمية باعتباره مؤلف « رباعية الاسكندرية » كان معروفا باعتباره شاعرا . ومن بعض النواحى تلوح الرباعية عملا غريبا إذ تجىء من روائى انجليزى فى عقد الخمسينات . إنها رواية تجريبية ذات صلات بكل من جويس وبروست . ومع ذلك فإن التشويق التجريبى والتقنى لها يمكن بسهولة ان يبالغ فيه ، وليس من المفيد ان نعتمد على حديث « دريل عن « المتصل اللغوى » والاشكال القائمة على فرض النسبية . إن ثلاثة جوانب للمكان وجانبا واحدا للزمان تشكل وصفة المتصل » . والحق ان العمل بأكمله حافل بالأوصاف — بل الوصفات — لنوع الرواية التى غدتها الرباعية بل ان موضوعها — من إحدى وجهات النظر — هو » ، على وجه الدقة ، كتابة رواية . وهناك ما لا يقل عن ثلاثة روائيين بين شخوصها : درالى ، راوى أقسام « المكان » ، وبيرسواردن الذى تلوح آراؤه فى الفن مطابقة لآراء دريل ذاته ، وأرناؤوطى وهو كاتب مات قبل ان تبدأ أحداث الرواية ، والرواية التى كتبها عن جوستين كثيرا ما يذكرها دارلى ويسوق منها مقتطفات .

وابسط وصف للرباعية ربما كان ذلك الذى يرد فى بعض أقوال بيرسوادون الكثيرة عن الحياة والفن .

« نحن نعيش حيوات قائمة على تلفقيات مختارة . ونظرتنا إلى الواقع مشروطة بوضعنا فى المكان والزمان . وليست مشروطة بشخصياتنا كما نحب ان نظن . وعلى هذا فإن كل تفسير يقوم على وضع فريد . حسبك خطوتين إلى الغرب وسوف تتغير الصورة بأكملها » .

وهكذا فإن الجزء الثانى من الرباعية « بالثازار » يشبه بشرح للجزء الأول « جوستين » على ضوء معلومات جديدة ومحيرة عن الشخصيات والأحداث التى سبق ورودها هناك وهى معلومات تلقاها درالى من الطبيب بالثازار . إن هذه النقلة فى وجهة النظر تكشف عن الشخصيات فى نموذج جديد . أما الجزء الثالث من هذا « المتصل » فرواية طبيعية النزعة مباشرة لا يظهر فيها درالى إلا باعتباره شخصية ثانوية ، ولكنها تلقى مزيدا من الضوء على شخصيات العمل وترتبها على شكل نموذج جديد ، وهو ما يحققه الجزء الرابع « كليا » حيث يضطلع درالى مرة أخرى بدور الراوى .

وهناك مثل بسيط يوضح الطريقة التى يعمل بها دريل هنا : انتحار بيرسواردن . ففى رواية « بالثازار » يكون هذا الانتحار أشبه باللغز . وفى رواية « ماونت أوليف » يلوح انتحاره حلا للصراع الذى لا يطاق بين الود الشخصى الذى يكنه لنسيم — زوج جوستين والمليونير القبطى الذى ينكشف فجأة انه يقود مؤامرة ضد النفوذ البريطانى فى الشرق الأدنى — من ناحية ، وواجبه كموظف فى وزارة الخارجية البريطانية من ناحية أخرى ، ثم يتضح فى رواية « كليا » ان هذا الانتحار كان نتيجة لزناه بالمحارم ، أو علاقته بأخته العمياء ليزا التى وقعت الآن فى حب ماونت أوليف .

وعلى ذلك يمكن النظر إلى أجزاء الرباعية على أنها سلسلة صور جزئية لا تجتمع على شكل لوحة واحدة إلا عندما نتصورها جميعا فى عقولنا فى آن واحد . وهى على هذا النحو لا تختلف جذريا عن روايات الروائى البريطانى المعاصر جويس كارى ، وهى روايات تنطبق عليها مقولة بيرسواردن « نحن نعيش حيوات قائمة على تلفيقات مختارة » ، ولكى نرى الحديث فيها ككل علينا ان نختفظ بها فى أذهاننا فى وقت متزامن . كذلك لسنا بعيدين عن سلسلة روايات ت . ب سنو المسماة « غرباء وإخوة » حيث توجد ، إذا جاز القول ، أحداث متزامنة تشق طريقها فى مختلف أجزاء السلسلة .

ومع ذلك فإن ثمة اختلافا أساسيا بين هذه الأعمال وعمل دريل . وهو يكمن فيما يلى : إن كارى وسنو يشيران إلى الحياة خارج رواياتهم ، إلى « الحياة الحقيقية » ، على حين ان الحياة ، بالنسبة لدريل ، لا توجد إلا من أجل تحويلها إلى فن ، ولا تكتسب دلالة إلا مع اكتمال هذا التحويل . وموضوع الرباعية الظاهرى هو الحب : أما موضوعها الحقيقى فهو الفن ، بل ونظرية بعينها فى الفن هى نظرية الرمزيين . وهنا نجد الشبه الحقيقى بين دريل وجويس وبروست .

والثمن الذى يدفعه دريل ، بطموحه ، هو ان يتعرض للمقارنة بهذين العملاقين عند مناقشة عمله . ومن سوء الحظ انه لا يخرج من هذه المقارنة فائزا . ثمة فى رباعيته عيوب ثانوية كثيرا ما يشعر المرء بأنها نتيجة العجلة فى الكتابة ، ونقص المراجعة ، وانزلاق إلى رومانسية سهلة زاهية الألوان ، وانجذاب إلى الأنماط الغريبة . ولكن نقطة الضعف الاساسية فيه وثيقة الصلة بمصدر قوته الرئيس ، نعنى انبعاثه لجو الاسكندرية ومحبته للمدينة . ، فهو انبعاث فائق : إننا نجد أنفسنا وجها لوجه مع اللغو الحى لمكان بعينه . ونجد الشخصيات مغروسة حتى النخاع فى جو هذه المدينة الخرافية التى تنصهر فى وعائها عدة اجناس وأديان ، مع كل ما يرتبط بذلك من جمال ، وقدم ، واضمحلال ، وشذوذ .

ومن شأن هذا ان يحد من قدرة الكاتب على اختيار شخصياته . فهى لا تملك إلا صفاتها السكندرية . إنها تسكن أرض عبقر (عالما خياليا) ، وكلما زادها المرء ازداد شعورا بإنها واهية

الصلة بالحياة كما نعرفها فى بى مكان آخر ، بغض النظر عن الجغرافيا أو الدين أو العرق . أن درالى ، راوى أجزاء « المكان » من الرباعية ، والروائى الانجليزى ومدرس الانجليزية الشاب ، له علاقات غرامية — فى نفس الوقت — بمليسا وجوستين ، يلوح أحيانا انه يعيش على ما تكتسبه الأولى من ممارسة البغاء وما تتصدق عليه به الثانية . ولا يبدو هذا غريبا له ولا لأى من الشخصيات الأخرى . إننا هنا فى عالم بعيد عن الأخلاقيات . ولا يتضمن حكمنا هذا أى نزعة تطهرية (بيوريتانية) : وانما يعنى فقط أنه لا يوجد مكان فى الرباعية لجزء كبير من اهتمامنا بالرجال والنساء والأدب المكتوب عنهم ، وهو أب يهتم إلى حد كبير بمشاكل السلوك ، والاختيارات الأخلاقية ، والقدرة على التمييز بين الخير والشر .

وصف أحد النقاد دريل بأنه يتعامل مع « الهو » أو بمجموع القوى التى تؤثر فى الانسان وتجعل ما هو عليه . وهذا قريب مما دعاه فرويد « الهو » أو اللاشعور . ولو أننا فسرنا رباعية الاسكندرية على ضوء هذا المفهوم لكان حتما ان نقارنها بروايتى د. هـ لورنس المسميتين « قوس قزح » و « نساء عاشقات » . ومرة أخرى نجد المقارنة فى غير صالح دريل . إن نساء هذا الأخير — إذا قورن بأورسيولا وجدرن برانجوين بطلات لورنس — مخلوقات شاحبة شحوبا بالغا . فجوستين التى نراها أحيانا على هيئة « أفروديت بدائية صارمة لا عقل لها » ، وأحيانا أخرى على هيئة كليوباترا ، وأحيانا ثالثة على هيئة سالومى » صديقة الرجل الذى جلبت رأسه على طبق » (يوحنا المعمدان » انما هى تصور رومانتيكى خالص للمرأة : فنحن معها نحيا فى جو الاضمحلال الأخلاقى والمعنوى لفترة « نهاية القرن » ويلاحظ الناقد البريطانى فرانك كيرمود ، مصيبا ، ان رواية « جوستين » أشبه برواية « ضد الطبيعة » للروائى الفرنسى وسمانز ، من كتاب نهاية القرن الماضى . فهى تتسم بنفس جو النور ستانيا ، والشذوذ ، وتحفل بالنساء المهلكات ، وشخصية كليا لا تقل عن جوستين شحوبا .

إن شخصيات دريل ، فى الأعم الأغلب ، لا توجد إلا على السطح فقط . فهى تعانى من افتقار إلى العمق نابع من افتقار إلى أى جذور يمكن التحقق منها . إن بيرسواردن — الذى يمثل المركز الذهنى للرواية — ليس إلا صانع إبجرامات من النوع الذى نجده فى روايات أولدس هكسلى الباكرة ، وهو عديم الوجود الفيزيقى . وطفولته المنعزلة التى قضاها مع أخته ليزا فى عزلة لا تبر زناه بالمحارم تبريراً مقنعاً فهى تنتمى إلى عالم التوليف الرومانتيكى وأكثر أجزاء الرباعية صلابة هى تلك التى تصف حياة أسرة نسيم فى الصحراء ، خاصة ناروز شقيقه الأصغر . فنا روز شخصية مرسومة ببراعة ، ودريل فى تصويره له — خاصة فى لحظات موته — يبلغ أعلى أعلى نقطة فى كتابته . إن ناروز ، الفلاح الذى يحمل سوطا من جلد فرس النهر ، شخصية لافتة للنظر ذات قوة بدائية .

وليس من العسير ان نفسر رواج الرباعية . فهى مليئة بالألوان البراقة ، وأحداثها تجرى فى أرض عبقر من خلق الخيال حيث كمل الخبرات الحسية ممكنة ، وفيها أشياء كثيرة رائعة : انبعاث جوا الاسكندرية ، وصف الحياة على مزرعة ناروز ، مشاهد صيد البط . ويبدى دريل براعة كبرى فى إبقاء هذا الخليط فى حالة غليان ، متوسلا إلى ذلك بجرأة حياله .

●

ويقول ستفن وول : كانت رباعية الاسكندرية من أكثر نماذج الرواية الانجليزية فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية نجاحا لافتا للنظر . وكان دريل معروفا قبلها على إنه شاعر وكاتب دراسات طوبوغرافية عن البحر المتوسط . كذلك كان قد سبق له ان نشر أربع روايات ظهرت إحداها — وهى رواية « الكتاب الأسود » — فى باريس ولم تكن متاحة للقارىء الانجليزى لما تشتمل عليه من جرأة وإباحية . لم يعش دريل فى انجلترا قط أى فترة طويلة ، وقد كان الاهتمام الذى حظيت به الرباعية خارج انجلترا وداخلها على السواء راجعا إلى تحررها من النزعة الإقليمية الأنجلو — سكسونية الميالة إلى الانحصار ، وسخرية الكاتب فى عدة مواضع من ألوان الكف والتزمت الأخلاقى لدى بنى جلدته . كذلك لاقى الطابع التجريبى للرباعية من نقاد القارة الأوربية ترحيبا يفوق ذلك الذى لقيه من النقاد الانجليز داخل بريطانيا : أنهم لا يميلون إلى الترحيب بالابتكارات الشكلية الراديكالية ، ولا يتعاطفون كثيرا معها . لقد نظروا إلى دريل على أنه جزء من موروث الكتاب الانجليز الذين اقتلعت جذورهم ، ونفذ سحر البحر المتوسط إلى عقولهم وقلوبهم ، ومن ثم نال المديح باعتباره وريثا لبيرون أو قدح فيه قادحوه باعتباره يسير فى حظى الكاتب البريطانى نورمان دوجلاس ، وهو نموذج آخر للانجذاب إلى أجواء غير انجليزية .

ونثر الرباعية يستثير أكبر قدر ممكن من الأحاسيس ، وتغزو كتابتها الخيال بتأثير يكاد يكون فيزيقيا . إن المنهج الذى يتبعه دريل فى الوصف قد يرتد ، فى النهاية ، إلى تشارلز دكنز ، ولكن طريقته فى الكتابة توحى بأنه يعمل دون كوابح : وأسلوبها ملىء بالعصارة ، كثيف ، ولكنه فعال فى مواضع كثيرة . فعندما يموت رجل فى المستشفى نجد الراوى يصف كيف ان « احدى يديه جاءت تعدو على اللحاف مثل فأر مذعور كى تمسك بيدى » . والحفلة الراقصة فى رواية « بالثازار » تقدم « راقصين يتأرجحون مثل غسيل مبلول فى رياح شديدة ، وآلات الساكسوفون تعول مثل خنازير حديثة الولادة » . ويبلغ نثره ذروته فى مشاهد معينة : صيد البط قرب نهاية « جوستين » ركوب نسيم وناروز فى قلب الصحراء ، السباحة تحت الماء فى رواية « كليا » . وهذا التوتر الحسى يقع فى بيئة غريبة ، يمكن ان يكون تأثيرها فى المزاج الانجليزى قويا .

والمستفيد الأكبر من حسية نثر دريل هو مدينة الاسكندرية ذاتها . فهو يرتد إليها منجذبا إلى أوجهها المتعددة المتغيرة كما كانت فى أواخر الثلاثينات وأثناء الحرب العالمية الثانية . إن الاسكندرية عنده مدينة مفتوحة ، أساسا ، حيث كل تنوعات الخبرة الدينية والجنسية والفكرية ليست أمرا مسموحا به فحسب ، وانما تكاد فرضا لزاما . إنها مدينة تتسم بـ « عماء الجسد والحمى ، حب المال والصوفية » ، حيث تتعايش أجناس مختلفة . ويكرر دريل ان الخلق أو الشخصية من خلق المكان ، وعلى هذا يغدوان قضية مفتوحة . والحق ان الرباعية تنطلق من فرض مؤداه ان الخلق ليس بالأمر الثابت ولا هو بالذى يمكن التنبؤ به . والاسكندرية مكان تتخذ فيه رقعة الإمكانات البشرية طابعا عاريا لا يعرف الرحمة .

وثمة عاملان آخران يشجعان دريل على نبذ فكرة الأنا الثابتة : فهناك ، من ناحية ، الحقيقة الماثلة فى ان « الموضوع الرئيسى » للرباعية هو « فحص الحب العصرى » . وهناك من ناحية أخرى — قيام « شكل الرواية » على فرضية النسبية . وتتصدر رواية « جوستين » هذه العبارة من خطابات فرويد : « إنى أعود نفسى على فكرة النظر إلى كل فعل جنسى على انه عملية يندرج فيها أربعة أشخاص فى المواقف الجنسية . إن دارلى — الكاتب والمدرس وراوى روايتى « جوستين » و « مليا » — يقع فى حب جوستين ، ومليسا ، وكليا . وماونت أوليف يحب فى البداية أم نسيم ثم يحب فيما بعد أخت بيرسواردن . وبيرسواردن تحبه جوستين ، ويحب مليسا وشقيقته ليزا ، وهلم جرا ، وقول بيرسواردن : « إن كل شىء يصدق على كل إنسان » يلوح لنا استنتاجا معقولا . إنه حق لأن النفس « فى مثل افتقار قوس قزح إلى قوام » ولا تغدو النفس أمر متسقا إلا عندما تصبح موضوعا للحب : أصدق ألوان الاهتمام . ولكن الاهتمام خاضع بدوره لقوانين النسبية .

والبناء الفعلى للرباعية محاولة لوضع النظرية النسبية موضع التطبيق . ففى رواية « جوستين » يلوذ دارلى بإحدى الجزر اليونانية متذكرا خبراته فى الاسكندرية ، وخاصة قصة حبه لجوستين ، زوجة الثرى القبطى نسيم ، وهو ينظر إلى سلوك نسيم على انه راجع ، إلى حد كبير ، إلى غيرته على جوستين . ورغم ان دارلى على علم بسمعها التى تنوشها الشبهات فإنه على العموم ، لا يشك فى صدق حبها له . ولكنه يتلقى فيما بعد من صديقه بالثازرار تعليقا على رواية « جوستين » يشكل أساس الجزء المسمى باسم بالثازار . فنحن نلتقى هنا بتفسيرات كثيرة جديدة لما سجله دارلى ، ويضيف كثيرا من المعلومات التى لم يكن دارلى على علم بها . هكذا يتضح ، مثلا ، ان جوستين كانت فى الحقيقة تستخدم علاقتها الغرامية بدارلى ستارا تخفى به عن يعنى زوجها نسيم مطاردتها لبيرسواردن . وفى رواية « ماونت أوليف » — وهى تروى بضمير الغائب المألوف — ندرك ان سلوك نسيم الغريب كان راجعا فى الحقيقة إلى مرحلة الحرجة التى بلغها فى دسائسه السياسية ، وكانت جوستين ضالعة معه فيها ، وفى هذه الروايات الثلاث نجد ان الزمن ، نظريا ، يتوقف : فالصلة بين الصور المختلفة التى تقدمها انما هى صلة مكانية . أما رواية « كليا » — رابع هذه الروايات — فتوحى بأن هذا « المتصل اللفظى » يمكن ان يمتد إلى ما لا نهاية .

والأثر الذى يولده هذا التنظيم هو تقديم شكل جديد من الإثارة والترقب . فالانبثاق التدريجى للشخصيات الأساسية ، كما يكشفها شهود مختلفون ، يشجع فكرة مؤداها ان تراكم الأدلة من شأنه ان يتيح لنا معرفة « حقيقة » كنه جوستين أو نسيم أو بيرسواردن . إن بيرسواردن يظهر فى البداية على انه هامش معارف دارلى ، وقد ترك له شيئا من المال على نحو لا تفسير له . ولكن بيرسواردن يكتسب تدريجيا منزله أكبر ، وأقرب إلى مركز الرواية ، ومع وصولنا إلى رواية « كليا » نتعرف على الدوافع الحقيقية لانتحاره .

وهذا الميل فى الرباعية يتعارض مع ما كان أى تطبيق صارم لنظرية النسبية خليقا ان يتضمنه : فالشخصيات تكتسب فى النهاية معالم واضحة ، يمكن التعرف عليها ، مما يتناقض مع ادعاء دريل ان الشخصية وهم بلا قوام . أضف إلى ذلك ان كون رواية « ماونت أوليف » مروية على نحو موضوعى على لسان الراوى الذى يملك من المعلومات ما لا يملكه غيره يعنى ضمنا ان وصف الأحداث ، كما يرد فيها ، له من المصداقية أكثر مما لأقوال الشخصيات المنخرطة فى الحدث .

ورباعية الاسكندرية ، باعتبارها تجربة روائية ، ربما كانت تفتقر إلى الصرامة الذهنية التى تجدها ، مثلا ، فى بعض نماذج « الرواية الجديدة » فى فرنسا (روب جرييه ، ناتالى ساروت . إلخ . .) ولكن شكلها وعاء صالح لاحتواء موهبة دريل واهتماماته . إن مكمن قوته هو الحكاية المستقلة ، إلى حد ما ، عما يحيط بها من حكايات ، ومزاجه يميل به إلى النقلات العنيفة فى النغمة ، وبناء الرباعية يسمح لكتابته بأن تغدو شذرية دون تشعب ، وتسمح بتجاور الحدة الغنائية والمحادثات التى تشمل على أقوال مأثورة تعلق الذاكرة والهزل المجاوز لقواعد اللياقة . والقلق الذى يلف الرباعية فى أطوائه ، من حيث هى تصميم شكلى ، أساس حياتها القصصية . فهناك أنماط ملهوية ورمزية تلتقى فى الصداقة بين سكوبى — وهو تجاوز قديم مضحك ولكنه مرسوم بطريقة حية بل ومؤثرة ، أتخذ من الاسكندرية موطنا له — وكليا الرسامة التى لا تتمكن من إجادة الرسم حتى تتشوه يدها فتضع مكانها يدا صناعية . ومرونة التصميم العام تسمح للكاتب بتقديم صور تخطيطية ساخرة للحياة فى السلك الدبلوماسى ، كما تصور الخبرة البشعة لسفير بريطانى فى القاهرة يجد نفسه فى بيت للدعارة بطلاته من الأطفال . ويميل دريل إلى تصوير هذه المواقف لأنه — كما يقول القاص والروائى البريطانى ف . س. برتشت — حكاء راوية وروائى فى آن واحد .

والـرومـانسـة (قصص الحب والمغامرة) ، والدسائس ، والإيحاءات الأسطورية ، والملهاة الداعرة كلها عناصر تعاود الظهور فى رواية دريل التالية « حينذاك » (١٩٦٨) . والفكرة الأساسية فيها هى بحث طبيعة الثقافة وإمكانات التحرر الشخصى داخل إطار الثقافة وخارجه ، وهى فكرة وثيقة الاتصال بالحياة فى شتى مواضع الرواية . إن دريل يهجر هنا جو الاسكندرية ، ذا الايحاءات الغرامية بدرجة عالية ، إلى أجزاء مختلفة من أوربا . وتفتقر الرواية إلى طاقة الرباعية ولكن الحدث فيها يمتاز بتكامل أكبر .

●

هكـذا ننتقل من « رباعية الاسكندرية » إلى ثنائية « تمرد أفروديت » المكونة من جزئين هما : « حينذاك » و « هيهات أو قط » (١٩٧٠) . وبعد الثنائية تأتى « خماسية أفينيون » . وأفينيون — كما كتب رتشارد هولمز فى صحيفة « ذا تايمز » — هى مملكة البابوات القديمة ، عاصمة جنوب فرنسا قديما ، قلب إقليم بروفنس الأسطورى ، حيث ثمة جسر محطم ، وقصور لم يعد لها داع ، وحى للعجز ، وميناء نهرى يطل على نهر الرون الأخضر اللون ، وذكريات فرسان الداوية (فرسان الهكيل) ، والعبادات الغنوصية ، والاضطهادات الغريبة .

وتتكون الخماسية من :

— « مسيو أو أمير الظلام » (١٩٧٤)

— « ليفيا أو الدفن حيا » (١٩٧٨)

— « كونستانس أو ممارسات فى عزلة (١٩٨٢)

— سباستيان أو أهواء سيطرة (١٩٨٣)

— « كوينكس أو حكاية السفاح » (١٩٨٥) وتتصدرها كلمة لو ردزورث يقول فيها إن على كل شاعر ان يخلق بنفسه الذوق الذى يحكم عليه به .

وفى الخماسية يتحدث دريل ، فى بعض المواضع ، عن القاهرة والاسكندرية من خلال الرجوع بالذاكرة إلى الوراء .

تذييل
لورنس دريل
فى العربية

ترجمات :

— « جوستين » ، « بالتازار » ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى ، دار الطليعة ، بيروت ، ابريل ١٩٦١ .

— « جوستين » ، ترجمة فخرى لبيب ، دار المعارف ١٩٦٩ .

— « النسور البيضاء » ترجمة محمد حازم سليم ، روايات عالمية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ٢٠ ابريل ١٩٦٨ .

المصرية العامة للتأليف والنشر ، ٢٠ ابريل ١٩٦٨ .

كتابات عن دريل (موضوعة ومترجمة) :

— عباس محمود العقاد « لورنس دوورويل ورباعية الاسكندرية » يوميات ٣ ، دار المعارف ١٩٨٥ .

— عباس محمود العقاد « ثلاثية الجزر اليونانية » يوميات ٤ ، دار المعارف ١٩٨٥ .

— صلاح عبد الصبور « الاسكندرية ١٩٧٥ » ، الكاتب ، ابريل ١٩٧٥ (أعيد نشرها فى كتابه « كتابة على وجه الريح ، الوطن العربى للنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٨٠) .

— د. حسين فوزى « رباعية الاسكندرية » ، كتب للجميع ، سبتمبر ١٩٦٠ .

— أحمد بهاء الدين ، « رباعية الاسكندرية » فى « أفكار معاصرة » ، كتاب الهلال ابريل ١٩٧٠ .

— د. رمسيس عوض « لورنس ديرل » فى « دراسات تمهيدية فى الرواية الانجليزية المعاصرة ، دار المعارف .

— د. رمسيس عوض « دريل ورباعية الاسكندرية ، الفكر المعاصر أغسطس ١٩٦٥ .

— د. نبيل راغب « لورانس داريل » فى « أدباء القرن العشرين (٢) ، المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ،

— د. على شلش ، « لورنس داريل يتحدث عن نفسه وفنه » ، نادى القصة ، نوفمبر ١٩٧٠ (أعيد طبعها فى كتابه « عندما يتحدث الأدباء ، سلسلة اقرأ ، ١٩٧٧ . دار المعارف) .

— د. على شلش ، الدوحة (قطر) ، سبتمبر ١٩٨٣ .

— د. صلاح قطب « مصر فى الشعر البريطانى الحديث » ، القاهرة ، ٤ فبراير ١٩٨٦ .

— د. ماهر شفيق فريد ، « روح الاسكندرية بين فورستر ودريل » ، الهلال ، أغسطس ١٩٩٠ .

— سامية سعيد ، « رباعية دريل ليست عمله الوحيد عن الاسكندرية » ، الأخبار ١٤ نوفمبر ١٩٩٠ (حديث مع د. ماهر شفيق فريد) .

— محمود مسعود ، « لورانس دورريل » ، فى « مع الشوامخ فى أبراجهم » ، كتاب الهلال ، ديسمبر ١٩٨١ .

— هيلارى كورك ، « رواية حية » ، أصوات (لندن) ١ ، ١٩٦١ .

— محمد عبد الله الشفقى « لورانس داريل يتحدث إلى « الكاتب » ، الكاتب مايو ١٩٧٨ .

— محمد عبد الله الشفقى « لورانس داريل والعودة لمصر » ، الهلال ، نوفمبر ١٩٨١ .

— رجاء النقاش ، « محاكمة ظالمة لأديب عالمى » ، الدوحة (قطر) سبتمبر ١٩٨٢

— فتحى الابيارى ، « الاسكندرية معصرة الحب الكبرى » ، عالم القصة ، أغسطس وسبتمبر ١٩٧٩ .

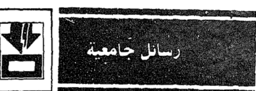
— عبد المنعم سليم ، « لورانس داريل » ، الجديد ، أول يوليو ١٩٧٥ .

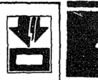
— د. يوسف إدريس ، فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثانى ، مارس ١٩٨٢ .

— جريدة « الجزيرة » (المملكة العربية السعودية) ٢٠ سبتمبر ١٩٨١ .

— « أفينيون : لورانس داريل : ٩ روايات عن الاسكندرية » ، الهلال ، ديسمبر ١٩٩٠ ◆







العوامل البنائية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية فى الريف المصرى

عرض: قطب عبد العزيز بسيونى

عندما يتعرض البناء الاجتماعى والثقافى لخلل فى مرحلة زمنية ما لأى أمة من أمم الأرض فإن هناك زلزالاً يعصف بكيانها ويتوعداً أهلها بالدمار والخراب . فتصنيع بعيداً عن مسار حركة التاريخ . وتتخبط فى ظلمات البيئة لا تعرف أين موقعها بين الأمم ؟واين فاعليتها فى الزمن ؟ ويظل هذا التيه والضياع يتربص بها الدوائر حتى تستجمع قوتها وتملك إرادتها فى غفلة من الزمن تتولد من جديد . وفى لحظة الميلاد والبعث تتوتر أعضاءها وتتفاعل عناصرها حتى تنبض شرايينها بالدماء وهنا تتعرض لمد وجزر قد يطول به الأمد وقد يقصر . وفى لحظات المد الطويل والقصر تتطاول الأعناق تستشرف الخلاص فى أمل جديد . هذا تشخيص لأمتنا ومجتمعنا يبين ما وصل إليه حال الإنسان المصرى من وهدة وضياع جعلته عاجزاً عن القفز فوق عواصف المرحلة وما خلفته من جراح .

وتلك ما طرحته رسالة الباحث / محى شحاته سليمان بكلية الآداب جامعة عين شمس ونال عنها درجة الماجستير بتقدير ممتاز . حيث قدمت الرسالة رؤية بانورامية عامة عن المشاركة السياسية فى الريف المصرى بعد قيام الباحث بتحليل للأنية

الاجتماعية والثقافية فى مرحلة ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ إلى مشارف مرحلة حكم الرئيس حسنى مبارك مركزاً جهود التحليل على فترت السبعينيات التى شهدت قمة التغير الثقافى والاجتماعى . لقد تتبع الباحث فى هذه الرسالة نمو الوعى السياسى والثقافى يرصد فواصل كل مرحلة رصداً ينم عن قدرة فى مجال البحث الاجتماعى موضحاً أسباب هذا التطور والنمو والعوامل التى ساعدت على إظهاره . وإن كانت الدراسة تتسم بالجرأة فى الرأى والصراحة فى التعبير فإن هدفها كشف المتغيرات الواقعية فى الريف المصرى وما أصابه فى حقبة السبعينيات من ضمور وانكماش تحولت القرية بسببه إلى وحدة مستهلكة تنتظر ما تفيض عليها به المدينة من عطاء . وتبع الانهيار السياسى انهيار ثقافى تداعت فيه القيم الاجتماعية وحلت محلها قيم سلبية ضاع فيها الوعى وأجهضت القيم النبيلة وصار الحرص على المادة مطلباً تتطلع إليه الطبقات التى قهرها الحرمان . لقد نما الطموح والوعى نحو المال على حساب الوعى الثقافى والفكرى فكانت النتيجة تخبطاً وضياع لكل القيم الانسانية .

كان موضوع المشاركة السياسية فى الريف المصرى من بين الموضوعات والقضايا المطروحة للبحث والدراسة ولم تحظ باهتمام الباحثين فى المجال الاجتماعى والسياسى خصوصاً وأن له علاقة قوية بالبناء الثقافى والوعى الفكرى . ومن ثم كان هذا الموضوع محور اهتمام الباحث باعتبار أن المشاركة السياسية فى المجتمع الريفى المصرى تتجادل مع الواقع الاجتماعى جدلا خلاقاً ينمو ويتطور عبر تراكم الزمن واتساع الوعى . فدارس المشاركة السياسية لا يمكن أن يتجاهل طبيعة البناء السياسى وعلاقة الجماعة السياسية وما تتمتع من قوة سياسية واقتصادية بالجماعات الطبقية والأطر الثقافية العامة . كما ان التحليل البنائى السياسى فى الريف يعين على فهم واع وواضح للعلاقة بين المجتمعات الريفية والبناء الاجتماعى ككل . فضلا عن أنه يعين على تحليل جوهر العلاقة تحليلا



يكشف الروابط القومية العامة .

ومن هنا فإن هذه الدراسة تأخذ على عاتقها مهمة البحث عن العوامل البنائية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية فى الريف المصرى كيف تنمو ؟ كيف تتطور ؟ كيف تجابه حركة التاريخ ؟

● تحديد المفاهيم والمصطلحات :

سعت الدراسة فى البداية إلى تحديد المفاهيم والمصطلحات التى تحدد الإطار النظرى لكل مصطلح حتى يتسنى المضى فى تعميق رؤية هذه المصطلحات أثناء تطبيقها على واقع الريف المصرى . **أولاً المشاركة السياسية** : أحتل مفهوم المشاركة السياسية مكانة بارزة فى الدراسات التى تناولت الأنية السياسية للمجتمعات الإنسانية سواء على المستوى المحلى أو العالمى . فهو يشير عند علماء الغرب إلى الأنشطة الخاصة بالمواطنين العاديين والقادة السياسية على السواء فى مجال العمل السياسى . كما أنه يشير إلى الأنشطة السياسية المتنوعة كالتصويت الانتخابى والمشاركة فى الحملات الانتخابية والتعبير عن الرأى الجماعى . فى ضوء المفاهيم السياسية المحلية . وهذا المفهوم لا يقتصر على المشاركة فى التصويب الانتخابى فقط . فالمشاركة السياسية متسعة للمشاركة فى التعبير عن الرأى فى اطار الشرعية والقانون فى فترات الانتخابات وغيرها بقصد التأثير على صنع القرار السياسى الخاص بالمجتمع بعيداً عن نطاق العنف المدنى . ويتفق مع هذا رأى الدكتور كمال المنوفى حيث ذهب إلى أن المشاركة السياسية هى حرص الفرد على أن يكون له دور إيجابى فى الحياة السياسية من خلال المزاولة الأرادية لحق التصويب أو الترشيح للهيئات المتنخبة أو مناقشة القضايا السياسية مع الآخرين أو الانضمام إلى المنظمات الوسيطة .

وباستقراء الآراء التى وردت حول المشاركة السياسية نجد أنها تتفق فيما بينها على أن المشاركة السياسية تعنى أنشطة يقوم بها المواطنون فى المجتمع للمشاركة فى صناعة القرارات المجتمعية التى تخص هذا المجتمع سواء بشكل مباشر أو غير مباشر . فى اطار الشرعية والقانون .

٢ ـ **الثقافة** : عرفت الثقافة بأنها « كل القيم المادية والروحية — ووسائل خلقها واستخدامها ونقلها — التى يخلقها المجتمع من خلال حركة التاريخ » فالثقافة المادية فى التعريف السابق تشير إلى وسائل الانتاج المادى والاجتماعى والانتاج المادى فى الحياة الاجتماعية أما الثقافة الروحية فهى المنجزات التى تتم فى مجال العلم والفن والأدب والفلسفة والأخلاق والتربية . كما يشير التعريف إلى أن الثقافة ظاهرة تاريخية يتحدد تطورها بتتابع النظم الاقتصادية الاجتماعية كما أنها ظاهرة طبقية ! فيتحدد طابعها فى ضوء البناء الطبقى للمجتمع .

والتعرف على العوامل البنائية والثقافية المؤثرة على المشاركة السياسية فى الريف المصرى حدد الباحث تساؤلاتها على النحو التالى : .

١ ـ إلى أى مدى تؤثر ملكية وسائل الانتاج على المشاركة الساسية ؟ .
٢ ـ إلى أى حد يعتبر التعليم والثقافة

عاملا مؤثراً على المشاركة الساسية فى الريف ؟

المشاركة السياسية فى الريف :

ارتبطت المشاركة السياسية فى المجتمع المصرى ارتباطاً جدلياً بالملكية الزراعية . وفى نفس الوقت فإن الملكية قد ارتبطت بقضية السلطة والنظام السياسى القائم فى مصر وهذه يلخصها جمال حمدان بقوله « ما كان أيسر على من يتحكمون فى الماء باسم المجموع ومن ثم يملكون القوة المسبقة أن يتحكمون فى الأرض أيضاً بالامتلاك والاحتكار » ويوضح تأثير توزيع الملكية على النظام السياسى بقوله « كان بناء النظام يتلخص فى الأوتوقراطية بقهرها الطبقى وطغيانها السياسى تقوم على ساقين من « اللاندوقراطية » الثقيلة والبنكوقراطية الرأسمالية البازغة »

ولم تكن المشاركة السياسية لطبقة كبار الملاك مشاركة حقيقية بل كانت نوعاً من الممارسة السياسية تمت فى اطار المناصب السياسية والإدارية تحت سطوة الحاكم . إذا ان مصير هذه الطبقة كان مرتبطاً بالولاء والطاعة للحاكم . ورغم ذلك فإن القطاع المصرى من هذه الطبقة وخاصة الذين تلقوا قدراً من الثقافة الأوروبية قد ضاقوا ذرعاً باستبداد الحاكم وتزايد النفوذ الأجنبى وارتبط بذلك من أزمة مالية تعرضت لها البلاد فحاولت الحد من الاستبداد السياسى والتدخل الأجنبى فى عهد أسرة محمد على . كان من نتيجة هذا الاستبداد استيلاء كبار الملاك على مقدرات المجتمع المصرى الاقتصادية والسياسية فى مواجهة طبقة الفلاحين الذين لا حول لهم ولا قوة إزاء الظروف التى أحاطت بهم .
فقد كان للحالة الاقتصادية السيئة وبالتالى الاجتماعية والسياسية وتحت وطأة العوامل السابقة التى تعرضوا لها منذ حكم محمد على وحتى قبل ثورة ١٩٥٢ فى ظل الاحتلال الأجنبى كان من نتيجة ذلك أن عاشت هذه الطبقة حياة بائسة انعكست أثارها فى انعدام نشاطهم السياسى المشاركى . وبالتالى كانت الصيغ التى تمت من خلالها مشاركتهم فى التأثير على بناء القوة فى المجتمع لا تخرج عن أساليب سلبية .كالهرب من القرى ، وهجر الأرض إلا أن هذه الطبقة مالبثت أن عبرت عن مصالحها وعن استيائها فى شكل هبَّاتٍ وثورات فلاحية متعددة ضد كبار ملاك الأرض الزراعية ولذلك ظلت المشاركة السياسية حبيسة داخل نطاق الطبقة العليا ـ طبقة كبار الملاك . والطبقة الوسطى من العمد والمشايخ فى الريف

التجربة الليبرالية :

لعبت الحرب العالمية الأولى دوراً هاماً فى الحياة البرلمانية فى مصر فقد تما فى أعقابها الشعور الوطنى وارتفع صوت الرأى العام مطالبا بقيام حياة نيابية تقوم على أساس أن الأمة مصدر السلطات . فبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى اندلعت ثورة ١٩١٩ وجندت البرجوازية المصرية وراءها جماهير العمال والفلاحين والمثقفين واضطرت انجلترا تحت ضغط الشعب الى التنازل عن جزء من السلطة بموجب تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ الذى بدا من جانبها كسبا لصالح الليبرالية بينما هو فى الحقيقة لحساب الأوتوقراطية . وفى ظل صدور هذا التصريح اعلنت البرجوازية المصرية عن رغبتها فى إقامة برلمان ديمقراطى حقيقى على النمط الذى تمارس به الدول الديمقراطية حقوقها الدستورية . كما ان دستور ١٩٢٣ لم يخرج فى مجمله عن خدمة مصالح الطبقة العليا على حساب الغالبية من سواد الشعب حيث توزع على النحو التالى : اطلاق يد الأنجليز فى ممارسة وجودها بموجب حماية مصالح الاجانب ومن ثم تدخلت فى شئونها الداخلية حتى النصف الثانى من القرن العشرين والتى عادت التجربة الليبرالية ووقفت دون فاعليتها

أمَّا القصر فقد صار هو المسيطر على حق التصديق على القوانين ومن ثم قيد الحريات المدنية والسياسية .

اما البرجوازية المصرية فقد كفل لها الدستور حقوقاً تمثلت فى ان شكل الحكم النيابى والسلطات مصدرهما الأمة ولكنها لم تمض فى الطريق لاصلاح المسار السياسى والإجتماعى الى نهايته وتصرفت الاحزاب الى معادةٍ وخصوم كانت كلها تئد التجربة الليبرالية الوليدة .

المشاركة السياسية فى الريف :

لم تكن المشاركة السياسية فى الريف المصرى بعيدة يوماً عن البناء الاجتماعى المصرى بشكل عام وعلى ذلك فإن هناك مجموعة من العوامل أثرت على تلك المشاركة السياسية فى الريف وتبلورت هذه العوامل فى ظل التجربة الليبرالية التى خبرها المجتمع المصرى والتى انتهت بحالة من الاخفاق الواضح وجاءت المشاركة السياسية فى الريف انعكاساً واضحاً لطبيعة البناء الطبقى فى الريف ذلك البناء الذى تشكل فى ضوء مالكى وسائل الانتاج الاجتماعى وأهمها الأرض الزراعية . لقد منحت الدولة العمد والمشايخ فى الريف المصرى سلطات واسعة وصلاحيات جعلت منها طبقة متميزة وحاكمة فقد كانوا مضطلعين بمسئولية حفظ الأمن العام وجمع الضرائب وتقسيم أراض الدولة على الفلاحين والوساطة بين جماعات المصالح فى الريف ومن ثم فقد كانوا هم صناع القرار السياسى فى الريف المصرى وعلى الطرف الأخر نجد الطبقات الدنيا فى الريف المصرى وهى طبقة صغار الفلاحين والمعدمين بفئاتهم المختلفة كانت تعوزهم القوة الاقتصادية وبالتالى أعوزتهم القوة السياسية مما إنعكس على مشاركتهم لقد تحالف الفقر على صغار الفلاحين والمعدمين ، والمرض الذى القى بثقله على هذه الطبقات الدنيا فى الريف بالقضاء على الأرواح وعلى كفاءة العمل مما جعل أفراد هذه الطبقات لا تهتم بالأمور السياسية فى المجتمع . ثم كان الجهل الذى عانى هؤلاء الفلاحين من شدة وطأته عليهم كان أيضاً حائلاً دون ممارسة حقوقهم السياسية كمواطنين ومن هنا تحولت هذه الطبقة إلى غالبية صامتة لتصبح العوبة فى يد كل من يصل إلى السلطة ثم لا يرحمهم .

بيد أن الفئة العليا من طبقة صغار الفلاحين حاولت ان ترقى إلى مستوى طبقة اغنياء الريف بربط نفسها بالطبقة العليا ولكن خاب مسعاها مما دفعها إلى اتخاذ جانب المعارضة السياسية فى بعض المواقف ولكن دون جدوى أما الفئة الدنيا فقد كان مقدراً عليها أن تظل تابعة وفريسة بظروفها التى تمثلت فى الاضطهاد السياسى والاجتماعى . لقد انعكست هذه الظروف التى عاشت فى ظلها هذه الطبقة على مستوى القيم الاجتماعية فكانت القدرية أيمانهم بأن كل شىء مقدرة فى الغيب وصار هذا المنطلق اساس تقيمهم للأمور كلها ورضاهم عما يحدث لهم من استغلال اقتصادى وسياسى .

لقد لعب الدين ايضاً دوراً فى الاحتيال أو الأحجام على المشاركة السياسية فى كثير من الفترات ولعل استجابة الريف لدعوة حسن البنا دليل على ذلك فقد كان تأثير العامل الدينى على الفلاحين واحداً من الأسباب الحقيقية التى أدت إلى نجاح حركة الأخوة المسلمين لأنهم تواصلوا مع الفلاحين بلغة يفهمونها ونادوا بالعودة إلى المبادىء الاسلامية فى الحكم والدعوة إلى العدل ، والانصاف الاجتماعى ولا شك أن هذه المشاركة انعكست فى المجال السياسى والاقتصادى يدفعهم إلى المشاركة الكاملة .

أما العامل الثقافى فلم يكن الإعتقاد فى الديمقراطية والحرية حاضراً لدى الطبقات الدنيا فى الريف بالدرجة التى تحولهم من السلبية إلى الايجابية والمشاركة .

● المشاركة السياسية للريف بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ .

لقد شعرت حكومة الثورة بحاجتها إلى كسب وتأييد الجماهير المصرية لها ومن ثم فقد بحثت عن طريق لكى تعبىء هذه الجماهير من خلال زيادة مستوى مشاركتها السياسية فى الوقت الذى حاولت فيه اقصاء بعض الطبقية من كبار الملاك والصفوة السياسية . وتمثلت التنظيمات السياسية الجديدة فى هيئة التحرير والاتحاد القومى ، الاتحاد الاشتراكى والسؤال الذى يطرح نفسه فى هذه الجزئية : هل تحققت المشاركة السياسية فى ظل هذه التنظيمات ؟ هل شارك الشعب المصرى فى الريف بطوائفه الجديدة فى صنع القرار السياسى ؟

لقد رأت حكومة الثورة أن فى تعبئة الجماهير المصرية خلفها ضرورة ملحة حتى يمكن ان تثبت أقدامها وتحقق اهدافها التى قامت من أجلها من ناحية أخرى فأفسح عبد الناصر المجال للمشاركة السياسية للتفاعل بين قوى الشعب العاملة وهى الفلاحين والعمال والجنود والمثقفين والرأسمالية الوطنية .

لقد كان الهدف الأول من هذا التنظيم الحرص على تحقيق العدالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية فالكل أما القانون سواء ولكل فرد من الشعب أن ينعم بالحرية فى ممارسة فكرة ورأيه وعقيدته . أما الهدف الأخير من أهداف ثورة يوليو فهو تبصير المواطنين بواجباتهم وحقهم فى التضامن والتضافر والعمل المنتج للنهوض بتبعات التنمية .

وكان على الريف أن يشارك فى هذه الغنمية (الغنية) التى غنمتها الثورة ووزعتها على ابناء الشعب بالمواساة والعدالة حسب التنظير السياسى فى تلك المرحلة . ولكن هذا التنظيم سرعان ما أخفق فى جعل المشاركة السياسية تطبيقاً عملياً للفكر التنظيرى فى المرحلة الناصرية .

لقد تمكنت الصفوة الجديدة التى تعد امتداداً للصفوة القديمة قبل الثورة . من الوصول إلى مراكز السلطة لتشارك وتسيطر بشكل كامل على عملية صنع القرارات السياسية بعد صراع من الطبقات الاجتماعية الأخرى واستطاعت أن تجد لنفسها مكاناً فى المستويات العليا من التنظيم السياسى وبناء على ذلك فإن العمد والمشايخ وأعيان الريف وبصفة خاصة ممن ينتمون إلى الطبقة العليا فى الريف بعد عام ١٩٥٢ كانوا اللبنة الأساسية القائمة . فهيئة التحرير التى كانت معينة بالمشاركة لابناء الطبقات العاملة فى صنع القرارا لم تحقق هذه الغاية بل ضمت أعضاء يظهرون من الولاء للنظام القديم والاتحاد القومى الذى كان يرجى منه ان يمثل حزباً يضم كل الشعب لم يحقق مشاركة سياسية حقيقية لغالبية أعضاء الطبقة الوسطى ، وطبقة فقراء الفلاحين فى الريف .

ومثل هذا القول ينسحب على الاتحاد الاشتراكى العربى الذى افسح المجال للرأسمالية الوطنية ومنهم كبار المزارعين — برغم ما نصت عليه لوائحه من اختيار نصف اعضائه من الفلاحين والعمال .

وهكذا فإن الصفوة البرجوازية الجديدة من الطبقة العليا فى الريف قد نجحت بالفعل فى احتلال مكانة داخل التنظيمات السياسية ومجلس الأمة بعد عام ١٩٥٢ وحتى الوقت الراهن مع اختلاف فى طبيعة التركيبة الاجتماعية لهذه الفئات فى حقبة السبعينيات .

وفى مقابل ذلك نجد أن غالبية أعضاء الطبقة الوسطى فى الريف ، والطبقات الدنيا عن صغار الفلاحين والمعدمين لم تكن التغيرات الجديدة الناجمة عن ثورة يوليو ١٩٥٢ أساساً كافيا لمشاركتهم السياسية ومن ثم فقد اقتصرت صيغ المشاركة لديهم على التصويت الانتخابى والعضوية الاجبارية للتنظيمات السياسية فى هذه الفترة . وهنا يمكن القول بأن العوامل البنائية والثقافية فى الريف المصرى قد لعبت دوراً اساسياً فى تشكيل طبيعة المشاركة السياسية فى الريف المصرى خلال هذه الفترة .

المشاركة السياسية فى السبعينات :

أولا الاطار الاجتماعى الثقافى فى السبعينات ؛ حملت حقبة السبعينات رياحاً عاصفة من التغير شملت المجتمع المصرى بأثره . واهم ما يوصف به هذا التغيير انه كان مناقضاً للفكر الناصرى فى حقبة الستينات ومغايراً فى حركة التأثير حيث تم تفريغ التوجهات الاشتراكية من محتواها مع ما صاحب هذا التفريغ من مشكلات .

ففى أقل من عام واحد تبنت السلطة الحاكم سياسة اقتصادية جديدة قامت على تشجيع تدفق رؤوس الأموال الاجنبية إلى مصر مع تشجيع دائم لحركة القطاع الخاص المصرى فكانت النتيجة لذلك نمواً للقطاع الخاص على انقاض القطاع العام . واكتملت صورة هذه السياسة فى قرارات الانفتاح الاقتصادى التى اطلقت الحريات المقيدة فى امتلاك الأراضى الزراعية ومصادر الثروة . فمنذ أكتوبر ١٩٧٣ بنت السلطة السياسية ثلاث أهداف اساسية هى : الدفاع ، البناء ، التنمية الاقتصادية وتحقيق الرخاء وكانت هذه الأهداف التى عبر عنها السادات فى ورقة اكتوبر .

لقد تضمنت هذه الوثيقة أطاراً شاملا للاتجاه الاقتصادى والسياسى الجديد الذى عن ليبرالية اقتصادية وسياسية جديدة كانت لها أثرها على البناء الاجتماعى للمجتمع المصرى وأساسه الاقتصادى . . . ونتج عن ذلك أن عاد النسق المحلى إلى الارتباط بقوة بالنسق الرأسمالى العالمى ، وذلك للاعتماد المتزايد على رأس المال الاجنبى فى اطار من التبعية السياسية والاقتصادية .

فقد كشفت الخطة الانتقالية الأولى لعصر الانفتاح الاقتصادى النقاب عن عجز التمويل الداخلى فى تحقيق التنمية ، وفى نفس الوقت سلمت بحقيقة الاعتماد على البلدان الرأسمالية فى التمويل مع ما صاحب ذلك من ظهور موجة عالية من التضخم المحلى . ومن هنا فإنه يمكن القول بأن التغيرات التى شهدتها السبعينات كانت لها أثار بعيدة المدى على البناء الاجتماعى المصرى برمته .

لقد أدت التغيرات الجديدة — التى وجدت صداها فى الريف المصرى — إلى تفاقم مشكلة الغذاء فى المجتمع المصرى . إذا اصبحت المحاصيل الغذائية الأساسية التى نسميها المحاصيل الحياتية غير ذات أهمية ، بل غير مرغوب فيها . فقد تم تحويل الأرض والأيدى العاملة إلى زراعات صناعية او منتجات زراعية ترفيه كالنباتات العطرية ومحاصيل الفاكهة وبالتالى كانت التبعية الأمريكية الغذائية من احدى الاطروحات الاقتصادية المقلقة .

وفى المجال السياسى :

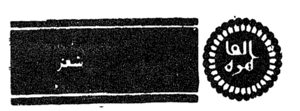
فقد كانت قضية الديمقراطية من الأطروحات السياسية البارزة والتى تعلن بها كافة طوائف الشعب المصرى على اعتبار أنها تحقق العدالة السياسية والاجتماعية وتؤكد على حرية الفرد فى اطار تنظيم اجتماعى وسياسى عادل . ولكن تفريغ الديمقراطية من مضمونها السياسى الفعلى حولها إلى شعارات جوفاء لا تتفق مع ما يجرى عليه العمل من الناحية التطبيقية . وكانت هذه المعوقات من أصحاب الفكر الديمقراطى أنفسهم الذين دأبوا على تطبيقه منذ زمن بعيد . فكانت الديمقراطية استهلاكا خارجياً وتلبية لمتطلبات داخلية ولكنها سرعان ما ظهرت القوانين المعطلة لمسيرة الديمقراطية بحجة حماية الأمن والاستقرار .

لقد احيط نظام الأحزاب السياسية الجديدة بقواعد واجراءات تشريعية وردت فى قانون الأحزاب وحماية الجبهة الداخلية والسلام الاجتماعى بحيث جعلت المشاركة السياسية من خلال أحزاب المعارضة عملا تكتنفة المخاطر والصعاب التى تقضى على فاعليتها .

ولم تكن المشاركة السياسية فى الريف المصرى فى تلك المرحلة بعيدة عن البناء الاجتماعى والمسار السياسى ومن ثم جاءت هذه المشاركة انعكاساً للمتغيرات الاجتماعية والثقافة وأساسها الاقتصادى فى المجتمع المصرى فكانت متدنية المستوى طقوسية الطابع فعضوية المؤسسات السياسية التشريعية كانت قاصرة على بعض أعضاء من الطبقة الرأسمالية فى الريف . كما تحولت التنظيمات الأخرى فى الريف من أداء دورها الحقيقى فى المشاركة السياسية تحولت إلى مجرد رموز لديمقراطية عاجزة كسيحة مبتورة وكان من نتيجة ذلك ان اتخذت معظم القرارات بعيدا عن هذه المؤسسات وتلك التنظيمات وتحولت المؤسسات السياسية إلى مجرد التصديق على القرارات التى تقرها القيادة السياسية العليا .

النمو الثقافى فى الريف المصرى .

تبع هذا التحول السياسى المتضارب بين التجربة الاشتراكية التى لم تحظ بتطبيق سليم ومنظم ووعى بفلسفتها وأهدافها وتجربة رأسمالية ليبرالية لم يعرف ابعادها الريفيون ، تبع هذا نمو فى المجال الثقافى . ولكن هذا النمو سار على قدم واحدة لا يستطيع أن يمضى إلى هدفه . فقد زاد التعليم بعد مجانيته وتحول الفلاح إلى طبيب ومهندس وضابط ومدرس وغير ذلك من المهن العلمية التى تطلبتها الدولة — وتلك فئة محددة إذا ما قورنت بالسواد الأعظم لأبناء الريف — ولكن الوعى الثقافى العميق والشامل ظل حبيس الجامعات والمنتديات الثقافية ومراكز الاشعاع فى المدينة . وظلت القرية محرومة من ثقافة مستنيرة حتى على مستوى المطالب السياسية والاجتماعية الضرورية وظل عهد التخلف يمارس نشاطه وفاعليته على أبناء الريف لا يستطيعون فكاكا منه وبقيت الثقافة قشرة ضعيفة محصورة فى اطار المنافع والمطالب الآنية الملحة . وكان من المنتظر بعد هذا التطور وتوفر كوادر علمية واعية ان تنشأ المنتديات الثقافية والمجالس العلمية فى كل قرية يتجمع فيها أبناء الريف يعرضون افكارهم وتجاربهم ويتجادلون حول قضاياهم ويستشرفون آفاق المستقبل بما يطرحون من فكر ووعى حضارى بالمرحلة . كما كان ينتظر ان يتحلق الناس حول إنشاء الشعر ويعرضون فنونهم حتى على مستوى البنية — فى شتى الوانها من شعر ومسرح وقصة وفن تشكيلى إلى جوار المنتديات الدينية والسياسية والفكرية . ولكن القرية المصرية ظلت تعانى فقد هذه العناصر الانسانية وتطلع ابناءها للسفر والهجرة بحثا عن المكسب للسريع والمال الوفير ومن عاد منهم إلى القرية شكل عبئاً عليها ولم يضف اليها جديداً .



افتتاحية

عادل عزت

مسافةٌ من الظنونِ والليالى قد ثَوَتْ
بينى وبين الشاعرِ المقتولْ .

تَرَكْتُهُ يذهبُ للأهوالِ ، واستبقيتُ نفسى
حيةً هاربةً كالناسِ من ضغائنِ الناسِ
ومن تبدّل الأحوالْ .

كأنه كان صديقى . إنْ حوانا مجلسٌ
نستحضرِ الشعرَ القديم ، والنساءَ فى
نوافذ القصورِ ، والقوافلَ التى ترحل
للآبارْ

رسائلى لقلبِهِ دامية ، ودمعةٌ تخفّفُ
الأحزانْ

حاولتُ أنْ أرسلَ نهراً فى قصيدةٍ لعلّها
تُطفِىء الذى بِهِ من النيرانْ .

حاولتُ غيرَ أننى رأيتُهُ نهبَ الطموحِ
ماكثاً فى خَلْوةٍ مُوْحِشَةٍ يقول«لم أعد أرى
الطريق للأشعارْ»

كان — قديماً — يجعلُ النجومَ همساً سارياً
فأجعلُ النجومَ دَفْقَةً من البلورْ .

قد لامنى أنَّ مصيرى ما به فقرٌ ،
ولا تشردٌ ، ولا أزقّةٌ بها الأغرابُ
واللصوصُ والأيتامْ .

قد لامنى حتى على وجهى الذى ليس بِهِ
تَوَجُّسٌ أو خِيْفَةٌ كأننى لا أعرفُ
الناسَ ولا أرتابْ

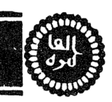
قلتُ لَهُ : أنتَ الذى يقدرُ أن يمزجَ روحَ
المُعْدمِينَ بالشذَى فى رحلةٍ تصعدُ .
للأكوانْ .

كيف تموتُ قبلَ أنْ تكتبَ ما رأيتَهُ وقبل
أنْ تنفقَ ما جَمَعْتَهُ ؟! أنتَ بخيلٌ يُهْدِرُ
الأيامْ .

حاولتُ أن أُثنيْهِ عن مصيرِهِ مصالحاً بينَ
حياتِه وبين رغبةِ الأقدارْ .

لكنه كان يمدّ ألفَ خيطٍ بالردى متهماً
إيایَ بالنكوصِ ، والتلكؤِ العقيمِ فى
مدينةٍ يحكمها الأرذالْ .

تَرَكْتُهُ يذهبُ للأهوالْ ◆



حوارات وتحقيقات

تحقيق عن الثقافة والتنمية

١ ـ الأبعاد الثقافية فى النظام العالمى الجديد والتنمية الثقافية فى مصر

إعداد: ع. ع. ح. س

د . سعد الدين إبراهيم

الأبعاد الثقافية فى النظام العالمى الجديد يمكن تناولها من منطلق القيم والمعايير والآليات التى تبلورت فى السنوات الأخيرة وانعكست بدورها على العلاقات السياسية والاقتصادية بين الفواعل الرئيسية فى النظام العالمى ممثلاً فى كتلتيه الرئيسيتين ، الكتلة الشرقية والكتلة الغربية . ورغم ان هذه القيم والمعايير الثقافية لها ارهاصات سابقة تسبق عقد الثمانينات بسنوات واحيانا بعقود أو قرون إلا ان الجديد هو تبنيها رسمياً على مستوى الدول الكبرى وتحولها بذلك الى مرجعية عالمية ، لأنها أصبحت تمثل نظاما قيما عالميا جديداً وهذا النظام القيمى هو بمثابة البنية التحتية للعلاقات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية فى النظام العالمى . . ومن هذه القيم : ـ

قبول مبدأ النسبية الثقافية .
قبول مبدأ الاطلاقية الانسانية .
قبول مبدأ التوفيقية التأليفية .
قبول مبدأ التكافلية .
قبول مبدأ عالمية حقوق الانسان .

اما المبدأ الأول فيعنى ان كل ثقافة قد نشأت وتطورت لاشباع الحاجات المعنوية والمادية لابناء مجتمعها ومن ثم لا توجد ثقافة أفضل من أخرى وان كان يمكن الحديث عن ثقافات أكثر تعقيداً من ثقافات أخرى . ولكن فى كل الأحوال أصبحت هناك نزعة لابتعاد الأحكام التفضيلية فى الثقافات والايمان بمبدأ التنوع مع المساواة والاندماج والتكامل .

أما مبدأ الاطلاقية الانسانية فلأول وهلة يبدو وكما لو كان مناقضاً للمبدأ السابق ولكن واقع الأمر هو أنه الوجه الأخر للعملة ، فهو يعنى انه رغم التنوع والاختلاف الثقافى الا أن هناك رقعة واسعة وتزداد اتساعاً كل يوم لتلتقى فيها كل الثقافات من حيث الأهداف مثل اهداف البناء والنماء والحرية ، هذه الاهداف الثلاثة معاً أصبحت تمثل المضمون الحقيقى للتقدم . والجديد فى الأمر هو الادراك المتزايد الى ان التقدم لم يعد معادلة صفرية ، بمعنى أن التقدم فى مجتمع ما لا يكون على حساب تخلف وتأخر مجتمع آخر ، وكان الوعى بالاخطار الجسيمة التى تهدد المجتمع الانسانى ككل من جراء سباق التسلح أو التهديدات المحدقة بالبيئة أو التجاوزات الهائلة بحقوق الانسان سبباً لتبلور هذه القيمة فى النظام الجديد . ومع قبول المبدآن السابقان كان لابد ان ينمو مبدأ ثالث فى النظام العالمى وهو التأليفية التى تقارب بين الأفكار والتى تنطوى على رفض أى ادعاء بإحتكار الحق أو الحقيقية للذات الفردية أو الجماعية وانكار ذلك على الآخرين وقبول التأليفية (الاعتراف بالآخر) ، وقبول هذا المبدأ يعنى سقوط الواحدية أو القطعية فى الامور الانسانية والمجتمعية والدولية ، ويعنى ايضاً التوقف عن ابادة الآخر فكرياً وجسدياً .

أما قبول مبدأ التكافلية فهو قيمة جديدة كل الجدة بين الاقوياء والضعفاء ، الاغنياء والفقراء ، المحظوظين والمنكوبين ، ويتجاوز هذا المبدأ ممارسات البر والاحسان لينطلق ، من الاحساس بين الجميع على هذا الكوكب بواحدية المصير فإما ان ينجوا معاً أو يغرقوا معاً ، فلم يعد مستساغاً ان يواجه مجتمع بمفرده مجاعة أو زلزالاً . . . الخ وهى فى نهاية المطاف مسألة اخلاقية وقد تجلى هذا المبدأ جيداً بتقديم مساعدة من الغرب الى ايران الخومينية رغم كل العداء السياسى معها .

وأخيراً مبدأ عالمية حقوق الانسان والجديد فيه انه يتجاوز حدود سيادة اية دولة ، فلم يعد من شأن الدولة القطرية وحدها بل العالم كله ، فيحق للعالم ان يحاسب ايه دولة على اهدار حقوق مواطنيها . هذا اذا فهمت الثقافة بمعناها الضيق أى الابداعى فقط فان المبادىء الخمس السابقة تقدم ركيزتين مهمتين ، الأولى هى حماية المبدعين لان الإبداع بحكم التعريف هو الاستجابة المغايرة وكثيراً ما حدث الاصطدام بين المبدع والدولة أو بينه وبين الشرائح المحافظة فى مجتمعه ومن ثم فإن هذه المبادىء تقدم معاً الشرعية المعنوية والدولية للمبدع فى داخل بلده كما تمكنه من ان يعرض نتاج ابداعه خارج حدود وطنه دون احساس بالدونية أو النقص (استناداً الى مبدأ النسبية الثقافية) وليس عليه فى ذلك ان يحاكى أو يلتزم بالمعايير الفنية السائدة فى مجتمع آخر (العالم الأول) .

الركيزة الثانية تتمثل فى تأثير هذه المبادىء على الثقافة بشكل عام وبالتحديد فى استلهام مصادر جديدة للمبدعين على

مختلف مناحي الأجناس الابداعية لكن . . . الى أى مدى نحن فى مصر من هذا كله ؟

فى مصر هناك جهود رسمية تحاول ان تقدم الثقافة المصرية والعربية الى الساحات الدولية من خلال كبار المبدعين المصريين أو تنظيم المؤتمرات داخل مصر مثل معرض الكتاب ومهرجان السينما والمسرح التجريبى ، وتمثل هذه الآليات نفسها فرصة للمبدعين المصريين لكى يلتقوا بنظرائهم من المبدعين فى الثقافات المختلفة ، ولكن يشوب هذه المجالات الرسمية انها كثيراً ما تتم على عجل وبلا تنظيم كاف وبلا متابعة متعمقة ، ويبدو بعضها أحياناً وكأن كل همها هو حفل الافتتاح لكن يكمل هذه الوسائل الرسمية الجهود الأهلية المصرية من خلال الأفراد الذين ترجمت اعمالهم أو يدعون الى الخارج لكثير من المنتديات والمؤتمرات والندوات والمهرجانات الثقافية وقد اعطيت هذه الجهود الأهلية دفعة قوية بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب وبتواصل عدد من المعارض للفنون المصرية القديمة (الفرعونية) والآثار فى عواصم العالم ، وبفضل جهود بعض المنتجين والمخرجين لأفلام طليعية لا تلقى روجاً شعبياً فى مصر ولكنها تلقى روجاً عالمياً ومنها معظم أفلام يوسف شاهين . واخيراً أخذت هذه المساهمة المصرية فى المرجعية الثقافية للنظام العالمى الجديد دفعة قوية بدعوة الرئيس مبارك فى كلمته فى اتحاد الكتاب السوفيت فى شهر مايو ١٩٩٠ الى عقد مؤتمر عالمى فى القاهرة لكتاب العالم لكى يتحاوروا فيه حول قيم النظام العالمى الجديدة . ولعل استضافة مصر منذ أيام للمؤتمر العالمى للشعراء هى خطوة على هنا الطريق الذى دعا اليه الرئيس مبارك . ولكن يظل هناك تلكوء واضح بين التداعيات السريعة للنظام العالمى ثقافياً واقتصادياً وسياسياً وبين الجهود المصرية الرسمية والأهلية ولا يمكن ان يظل هذا التلكوء اذا كنا حقيقة حريصين على المساهمة فى صياغة ثقافية النظام العالمى الجديد بدلاً من ان نظل هامشيين أو متفرجين فيه واعتقد ان مصر لديها الكثير مما يمكن ان تسهم به اذا ما توفرت قنوات التعبير عن ابداعات ابنائها وان يتسع مناخ الحرية الذى لا يمكن بدونه ان يظهر اى ابداع حقيقى .

٢ - التنمية الثقافية والديمقراطية

د . خلدون النقيب

موضوع « التنمية الثقافية » من أهم الموضوعات التى تفرض نفسها وبإلحاح على العالم الثالث بوجه عام والعالم العربى بصفة خاصة ، وهو موضوع معقد وشائك ، فالعنصر الأساسى فى التنمية الثقافية هو التنوع الذى لا يؤدى الى التفكك والتفسخ ، والتنوع يأتى من التعدد واطلاق طاقات الشعوب الكامنة ، قيمها . . تقاليدها . . أعرافها . . فنونها . . تراثها ، إلى جانب تنوع وتعدد اجتهاداتها الايديولوجية والفكرية والسياسية .

فالتنوع هو العنصر الأساسى شريطة ألا يؤدى إلى التفكك الاجتماعى والسياسى ، فيمكن أن يختلف الانسان وان تختلف انتماءاته الثقافية أو الطائفية أو العرقية لكنه يبقى مؤمناً بوحدة المجتمع وترابط أفراد القوى الاجتماعية فى نسيج متصل داخل المجتمع الواحد . فالتنوع والاختلاف هما العنصران الاساسيان فى التطوير الثقافى والتنمية الثقافية ، وهما ينبعان فى حقيقة الأمر من كون الثقافة رد فعل خلاق بشكل رمزى لعناصر البيئة ولتطلعات الانسان وآماله التى يرثها من التراث أو يسقطها على التراث بشكل مستقبلى ، وليس من الضرورى ان يكون التراث تطلعاً بالعودة الى الخلف أو بالعودة الى عصر الخلفاء الراشدين أو القرن الرابع الهجرى (العصر الذهبى للحضارة العربية الاسلامية ، فالتراث يمكن ان يكون كياناً متفتحاً ومتجدداً وآخذاً ومعطىً بشكله المتنوع ، بمعنى ان أى مجتمع يملك هذا التنوع وفى الوقت نفسه يحافظ على وحدته السياسية هو بلا شك مجتمع متقدم ، بغض النظر عن درجة تصنيفه ، لان الثقافة لا تقاس بالتصنيع والتقدم الثقافى أيضاً لا يقاس بالتصنيع ، وهناك مقاييس أخرى عديدة لقياس التقدم والرقى ، وهى يمكن ان تكون بالحس والتذوق الثقافى ويمكن ان تكون بالرقى فى التعاملات بين البشر داخل المجتمع الواحد ، . . . . الخ ، بل انه لمن المضحك ان تقاس التنمية الثقافية بعدد معين من الكيلو وات مقسومة على عدد السكان الأحياء ! ، فمقاييس المسطرة الامريكية لا قيمة لها فى قياس الوعى والتنوع والثراء الثقافى والرقى الحضارى .

من أهم القضايا المرتبطة بل وشيجة الصلة بـ « التنمية الثقافية » هى قضية الديمقراطية . وليس من شك فى أن ازدهار الفكر والثقافة بشكل عام له صلة مباشرة بالديمقراطية ، وإلحاحنا على الديمقراطية بالنسبة لهذه النقطة ليس إلحاحاً ليبرالياً سطحياً ، لأننا لا نطلب الديمقراطية كهدف فى حد ذاتها ، وانما كأداة من جملة الأدوات التى يمكن أن تتحقق بواسطتها التنمية الثقافية القائمة على التنوع والتعدد والاختلاف بل والعدالة الاجتماعية ، فالديمقراطية ليست حداً أعلى وانما هى أداة أو قناة لضمان حرية الانسان ومشاركته فى العملية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتى تؤدى بالضرورة الى تحقيق مجتمع أفضل ومستقبل أفضل . ولا اكتمك القول ان الفكر والثقافة اللذين نمارسها كمثقفين فى داخل البلاد العربية فى غياب الديمقراطية هما من أجل ارساء دعائم الديمقراطية .

ما علاقة الثقافة بالتنمية ؟

رجاء النقاش

لا يمكن أن تتحق التنمية فى شعب غير مثقف . ومن خلال النظرة السريعة والأولية للأمور سوف نقول لأنفسنا : إنه لا علاقة بين الثقافة والتنمية . فالتنمية اقتصاد وعمل وإنتاج ، والثقافة تربية للذهن والمشاعر والذوق . فالعلاقة فى الظاهر علاقة ضعيفة أو معدومة . ولكن التفكير الدقيق المتأنى سوف يكشف العلاقة الوثيقة بين الثقافة والتنمية ، بل سوف يكشف لنا أنه لا تنمية بلا ثقافة . ولننظر فى واقعنا الراهن ، فسوف نجد مثلا أن « تنظيم الأسرة » هو مشكلة من أخطر المشاكل التى يعانيها مجتمعنا ، فالزيادة الرهيبة فى السكان تعوق التنمية بصورة واضحة ، بل إن هذه الزيادة السكانية تبتلع كل ناتج تحققه التنمية ، ومهما زادت مواردنا وتنوعت فإننا مازلنا وسنظل ندور فى فلك الشعوب الفقيرة المطحونة بالجرى وراء لقمة الخبز ، والغرق فى مستنقع المشاكل المعروفة فى العالم الثالث ، بعد أن أصبحنا غير قادرين على الخروج من هذا المستنقع رغم كل المحاولات التى نبذلها فى سبيل ذلك .

وعندما نفكر فى موضوع تنظيم الأسرة نجد أمامنا حقيقة واضحة كالشمس الساطعة ، وهى أن الشعوب التى انتشرت الثقافة بين مواطنيها هى وحدها الشعوب القادرة على تحقيق ما نسميه بتنظيم الأسرة . فالألمان والفرنسيون والإنجليز يحاولون محاولات مستميته بعد الحرب العالمية الثانية على وجه خاص أن يزيد عدد السكان بعد ما فقدوه خلال الحرب ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يحققوا فى هذا المجال إلا زيادات طفيفة ، ولا يكاد سكان هذه البلاد يزيدون عاما بعد عام إلا بنسبة غاية فى الضآلة ، بل لقد خصصت بعض هذه البلاد مكافآت ثابتة ومغرية للأسرة التى تنجب عددا أكبر من الأطفال . ومع ذلك فهذا الإغراء غير مقبول من الناس ، ولا أحد يرضى لنفسه أن يزيد الأطفال فى كل أسرة عن اثنين . فالجميع يفكرون فى ضرورة توفير الظروف الصحية والاقتصادية المناسبة لكل طفل جديد ، ولا أحد يتقبل الضجيج أو سوء التغذية أو ضعف فرصة التعليم أو ضيق المسكن . الكل يريدون حياة طبيعية معقولة ، ولذلك التزموا باختيارهم الكامل بتنظيم الأسرة ، حتى يتاح لكل وافد جديد إلى هذه الدنيا فرصة مناسبة للحياة السعيدة المنتجة الخالية من الأزمات الطاحنة . وهكذا نجحت المجتمعات المتقدمة فى توفير الحياة الكريمة لنفسها ، والعمل الدائم على تطوير كل شىء فى المجتمع وتحديثه ، بحيث لا تتعرض هذه المجتمعات للتخلف وتراكم المشاكل فوق رأسها كما هو الحال بالنسبة لنا . وقد تحقق هذا كله للمجتمعات المتقدمة لأن الثقافة منتشرة بين الناس جميعا ، مما جعل أذواقهم وأعصابهم لا تتحمل الضوضاء أو الفوضى ، ولا تقبل أى شىء يمس الاعتدال والتوازن بين وقت العمل ووقت الراحة ، فإذا كان العمل واجبا فالراحة حق وضرورة ولا أحد يتنازل عنها . وبذلك أصبح الإنسان فى المجتمعات المتقدمة قادرا على الانتاج ، وقادرا على المساهمة الجدية فى تنمية مجتمعه وتطويره ، فذوقه حسن ، ولديه الحد المناسب من الثقافة التى تفرض عليه الإلتزام بواجباته وتدفعه إلى المطالبة بحقوقه الكاملة والحصول عليها .

فماذا نجد فى مجتمعنا ؟ الخرافة تسيطر على نسبة عالية من أبناء مجتمعنا . والتفسير الخاطىء للدين يعشش فى عقول الكثيرين . كل ذلك بسبب ضعف الثقافة وسوء الذوق وضيق الأفق الذهنى للإنسان . فالغالبية العظمى تريد عددا أكبر من الأطفال فالكثرة عندهم هى الأهم ، لأن فيها « العزوة » ، ولا خطر من كثرة العيال ، فالله كفيل بأن يرزق الجميع من حيث لا يعلمون . والمرأة نفسها تشعر بعقدة نقص قاسية إذا لم تنجب أطفالا كثيرين ، فكثرة الأطفال هى الأمان والضمان لها ، وهى التعبير الصحيح عن أنوثتها الغالية . ولا يهم بعد ذلك أن يكون البيت مليئا بالضوضاء والفوضى ، ولا يهم أن تكون صحة الأطفال معتلة ، ولا يهم أن تكون ملابسهم خالية من الذوق ، ولا يهم أن يعمل الأب ليلا ونهارا فى سبيل إطعام هذه الأفواه الكثيرة ، وهو يعمل أى نوع من العمل ، سواء أكان مناسبا له أم لم يكن ، وسواء أتقن هذا العمل أم لم يتقنه ، المهم أنه يعمل حتى يحصل على تلبية بعض احتياجاته واحتياجات أسرته . والسبب الرئيسى فى ذلك كله هو ضعف الثقافة أو انعدامها فى كثير من الحالات . فالذين يحبون الموسيقى ويستمعون إليها لا يمكن أبدا أن يقبلوا هذه الضوضاء المخيفة التى تملأ كل شبر من أرض بلادنا ، والتى لا يمكن فى ظلها أن يعمل أحد أو ينتج إنتاجا حقيقيا سليما . وقد تعودنا على هذه الضوضاء وأصبحت مألوفة بالنسبة لنا ، حتى لقد لاحظ البعض أن الإنسان فى مصر لا يستطيع أن يتكلم إلا بصوت مرتفع جدا ، بمناسبة وبغير مناسبة والانفعال ، وما أكثر ما تنشأ « الخناقات » بين الأفراد لأتفه الأسباب وأقلها شأنا ، لأن أعصاب الجميع مرهقة ولأن الناس لم تتعود بصورة كافية على استخدام عقلها ، ولأن الذوق العام فيه قدر كبير من الفساد ، بحيث لا يضيق الناس عندنا بالمناظر المؤذية ، ويعتبرونها شأنا مألوفا وطبيعيا . ولا يمكن لمجتمع متحضر أن يستخدم الميكروفونات بالطريقة التى نستخدم بها هذا الجهاز الحضارى ، فقد تم اختراع الميكروفون لتسهيل حياة الناس ، فأصبح عندنا أداة تعذيب جماعية خطيرة ، ومعظم استخدامات الميكروفون عندنا لا مبرر لها غير التظاهر وسوء التفكير ، وانعدام الفضائل التى تخلقها الثقافة ، من حب للهدوء ، واحترام للآخرين ، ومساعدة للمريض والذى لديه عمل ، والراغب فى أن يستريح فى بيته ، وأن يكون هذا البيت مكانا يجدد فيه نشاطه وحيويته حتى يعود بعد ذلك إلى العمل والانتاج بصورة سليمة ، فالميكرفون يخترق الجدران ويقلق الناس فى الصباح والفجر والظهر وأول المساء ، وفى أيام العمل وأيام العطلة .

عن دور الثقافة فى التنمية

سعد أردش

التنمية والتنوير

التنمية والتنوير مصطلحان يتكاملان ، وهما وجهان لعملة واحدة ؛ ذلك أن « التنمية » قد تتجه دلالتها اتجاها ماديا بحتا فتفسر على أنها التوسع المادى فى عناصر البنية الأساسية لمؤسسة ما ، أو لمدينة ما ، أو لوطن ما ، لزيادة العائد - أو الدخل - بقصد تحقيق درجة أعلا من الرفاهية . ولكن هذا التفسير المادى - الاقتصادى البحت - ينكر جانبا أساسيا فى المجتمع ، هو الإنسان . إن النظر للتنمية على أنها زيادة الأرض الصالحة للزراعة ، وتطوير المصانع ومضاعفتها ، والتوسع فى البنية المعمارية ، وتطوير وسائل الاتصال وموارد الماء والطاقة وأجهزة الأمن الداخلى والخارجى . . إلخ . يفترض هدفا أساسيا هو خدمة المجتمع الإنسانى والوفاء بالحد العادل من احتياجاته المادية ، ولكن المجتمع المعاصر يتجاوز هذا المعنى إلى كثير من الحاجات المعنوية كالتعليم والصحة والأعلام والثقافة . وإذا كان التعليم والأعلام يلعبان دوراً هاماً على طريق التنوير - وكذلك أجهزة الرعاية الصحية - فأنها تظل قاصرة عن تحقيق المستوى المعقول من التنوير اللازم للإنسان الاجتماعى إذا لم تلعب الثقافة دورها بشكل كامل وصادق وفعال ؛ ليس فقط للقصور أحيانا فى أداء هذه الأجهزة لرسالتها ، بل وأحيانا كثيرة لأن الأنسان الاجتماعى - وخاصة فى المجتمعات المتخلفة - قد يتخلى بأرادته ، أو لأسباب فوق إرادته ، عن الحصول على حقه فى هذه الخدمات ، فينشأ أميا أو قاصر التعليم ، عليلا أو نصف صحيح ، محاصرا بما يقدمه له الأعلام الموجَّه فى معظم الأحيان ، ليس فقط فى العالم الثالث ، ولكن فى العالم المتحضر أيضا - من هنا كانت « الثقافة » العامل الأساسى فى تنوير المجتمع ووضعه على الطريق الصحيح لمعرفة حقوقه وواجباته فى مواجهة أرضه ووطنه ، وفى مواجهة كافة القوى التى كتب عليه أن يتصارع معها للحفاظ على حياته من ناحية ، ولتحقيق المستقبل الأفضل من ناحية أخرى . ولقد

هذه مجرد نماذج تؤكد أننا نتعثر فى قضية التنميه لضعف ثقافتنا . فلو أن الثقافة الحقيقية منتشرة بين الناس لما انتشرت الخرافات وارتفع الضجيج والضوضاء فى كل مكان ، ولما استخدم الناس أيديهم وأصواتهم العالية فى معظم العلاقات ، بل إنهم كانوا سوف يستخدمون عقولهم أحسن استخدام ، مما يوفر الوقت والمال والصحة والقدرة على التفاهم الهادىء بين الجميع ، واللجوء عند الخلاف إلى القانون أو « العقد الاجتماعى » الذى يربط بين الجميع ويحدد لكل إنسان حقوقه وواجباته . ولو انتشرت الثقافة فسوف تموت الخرافة وما يتبعها من نتائج مفجعة ، وسوف ترتفع القدرة الجسمانية والعقلية للجميع ، ويومها ينصرف الناس للانتاج الحقيقى ، ويتعلمون كيف يتقنون ما يقومون به من أعمال ، ويبتعدون عن « الفهلوة » و « الكلفتة » وإضاعة الوقت فيما لا يجدى ولا يفيد .

وأريد هنا أن أسجل ملاحظة نحسها جميعا ، فبعض أصحاب المهن - لأسباب معروفة - قد حصلوا على أموال طائلة وحققوا ثراء واضحا . ولكن انظر كيف يتصرفون فى أموالهم . إنهم لا يزيدون من انتاجهم بهذه الأموال ، ولا يحصلون من خلال الثروة على سعادة حقيقية لأنفسهم وأهلهم . بل كثيرا ما يذهب هذا المال هباء منثورا . فهو يضيع - عندما يتوفر لصاحبه - على المخدرات أو على الزواج الثانى أو الثالث . والمال قوة كبرى من قوى التنمية والتقدم . فكيف ننمو ونتقدم ، والكثيرون ممن كسبوا المال يبددونه على المظاهر - فى أحسن الأحوال - كشراء عربة فاخرة ، وهم يبددونه فى معظم الأحوال على أمور أخرى مدمرة ، لأن عقولهم مظلمة ، وتفكيرهم ضيق ، وثقافتهم محدودة إن لم تكن معدومة .

أحد أصحاب شركات توظيف الأموال الكبرى ، وكان رأسمال شركته الوهمية يزيد على ألف مليون جنيه ، جمعها من عرق الناس وجهدهم . . . صاحب شركة توظيف الأموال هذا ، اختار من بين الموظفين الأساسين فى شركته « مأذونا » عينه بمرتب ثابت ، ليقوم بعقد زواجه وإجراءات الطلاق ، لأنه كان يحب النساء ، ويحب أن يتزوج كثيرا ، على سنة الله ورسوله ، بحيث لا يبقى فى عصمته إلا أربعة زوجات ، ثم يقوم بتطليقهم للزواج من جديد .

كيف يمكن أن يكون مثل هذا الرجل مفيدا لنفسه أو لوطنه ؟ وكيف يمكن له أن يستخدم الأموال الضخمة التى جمعها فى أى تنمية حقيقية ؟ . . إنه يملك سلاح التنمية الأساسى وهو المال ، ولكنه ليس مثقفا ، بل هو جاهل متخلف الذوق والعقل ، والنتيجة هى الدمار عليه وعلى التنمية الوطنية وعلى البلاد والناس جميعا .

ولنأخذ مثلا آخر ملموسا نحس به جميعا ، ذلك هو الفن الذى انتشر مع نمو الطبقة الغنية الجديدة ، فى الأغانى التى تباع بالملايين عن طريق الكاسيت ، وفى الأفلام التى تنجح لدى هؤلاء ، وفى المسرحيات الرائجة عندهم إن الفن الرائج لدى هؤلاء ، جميعا هو فن ساقط مبتذل . لماذا ؟ لأنهم يملكون المال ولا يملكون الثقافة . ومثل هذا الفن الردىء هو قوة ساحقة لكل إمكانيات التنمية فى البلاد ، لأنه ينشر الميوعة وسوء التفكير والذوق المنحرف وعدم الرغبة أو القدرة على الاتقان ، وهو فن ينشر بين الناس نوعا من العلاقات الإنسانية المضطربة ، القائمة على الشك وسوء الظن والكراهية والتنافس ، وهو فن يقتل فى الإنسان أى قدرة على الإنتاج والمساهمة الإيجابية فى التنمية الصحيحة لبلادنا .

وما أكثر ما يقال فى العلاقة بين التنمية والثقافة ، ولكن خلاصة القول هى أن الثقافة شرط أساسى للتنمية الصحيحة فالثقافة تهيء للمجتمع ظروفا سليمة للتنمية ، وبغير انتشار الثقافة والفنون الجميلة فى بلادنا ، فسوف نظل نتعثر ولن تحقق التنمية أى نتيجة سليمة ولو تركت لنفسى العنان فسوف أتحدث عن عشرات القضايا التى تقوم بتقويض التنمية عندنا ، لسبب رئيسى واحد هو أن الثقافة الحقيقية ليست منتشرة بين الناس ، ولو انتشرت الثقافة لتغير كل شىء : الذوق ، وأساليب التعامل بين الناس ، وطريقة الاستفادة من الوقت ، والمشاركة الأمينة فى العمل العام ، والحرص فى كل صغيرة وكبيرة على أن نتقدم وننمو من أجل سعادة البلاد والعباد .

تكون هذه القوى داخلية أو خارجية ، ولقد تكون فيزيقية أو ميتافيزيقية .

الثقافة التلقائية والثقافة المكتسبة

من المسلم بـه أن لكل إنسان ثقـافتـه التلقائية التي يكونها لنفسه من خلال تجربته الإنسانية ، فالفلاح في أرضه له ثقافته ، والعامل في مصنعه له ثقافته ، وحتى الشحاذ في الشارع له ثقافته ، حتى ولـو كان كـل هؤلاء من الأميين أو من غير الأصحاء ، ولكن هذه الثقافة التلقائية محدودة الفعالية في علاقة الإنسان بالمجتمع ، فلا يستثمر هـذه الثقـافـة في الغـالب الأعم لتحقيق مصـالحة المهنيـة ، وبـالضـرورة مصـالحـة الاقتصـاديـة الفـرديـة ، وإن لم يكن من المستبعد أن تدفعه ثقافة التلقائية إلى الدفاع عن الأرض والـوطن والحـريـة والعـدالـة الاجتمـاعية في حـالات خاصـة يحس فيها التهـديد لكيـانه ووجوده ، والدليـل على ما نذهب إليه ما تزخر به أمثلتنا الشعبية ، وهي تكون جانبا هاما من التراث الشعبي ، من قيم تعكس التخاذل والسلبية في مواجهة أعـداء الحيـاة والتـطور ، مثـل « العـين ما تعلاش على الحاجب » و « على قد لحافك مد رجليك » . .

أما الثقافة المكتسبة ، التي تقدمها فنون الأدب والمـوسيقى والمسـرح والتشكيـل والسينما والباليه والأوبرا والدراما الإذاعية والتليفـزيونيـة ، فـالأصـل فيهـا أن تقـدم للمـواطن مقـومـات المجتمـع المتحضـر : فكرا ، وفلسفة ، وتوجيها نحو معنى الحرية والديمقراطيـة والعدالـة الاجتماعيـة ، من خلال المتعة البصرية والسمعيـة والروحيـة التي تتميـز بها الفنـون عامـة بقصد تنـوير وانضاج الوعى والـوجدان الاجتمـاعى ، بحيث يكتسب المواطن القدرة على مواجهة أعـداء الحريـة والعدالـة ، مضحيا بـذاته وبمصالحه الشخصية في سبيل مجتمع عادل وحر ، وأحب هنا أن أتوقف أمام مثل من أمثلة التثقيف الصادق للمجتمع ، فـأذكر القارىء بشخصية « أورست » في مسرحية « الذباب » لسارتر ، وقد كتبها تحت الحكم النازى في باريس : إن « أورست » يدخل مدينة ثيبة ليسترد عرش أبيه ، ولكنه بعد أن يمر بالتجربة الفكرية عبر المسرحية ، يقرر الخـروج من المدينـة وهو ينفـخ في مزمـاره ليسحب خلفه « الذباب » ، وليترك أهـل المدينة في تقرير مصيرهم ، بعد أن قتل أمه وإيجست غـاصب العرش . ولكى أصـل الحـديث بالقـديم أطـرح أيضـا شخصيـة « أنتيجـون » في مسـرحيـة « أنتيجـون » لسوفوكليس في القرن الخامس قبل الميلاد : تلك الأميرة التي آثرت التزامها بـالمجتمع وحريته عـلى حيـاة التـرف والملوكيـة التي تعيشهـا داخل قصـر الملك « كـريـون » ، فجهرت بعدم عدالة القانون الذى أصدره الملك ، لأنـه لا يتفق مع القـوانين الألهيـة ولا مع القوانين الوضعيـة ، وتقبلت عقوبة الموت في شجاعة ، لكى تنبه مجتمعهـا إلى الـظلم الذى يـرزحـون تحت جناحيـه ، والأمثلة لا نهاية لها في كل الفنون . قلت إن « الأصل » في هذه الفنون أن تنور المجتمع بصدق وجدية ، لأن أعداء التنوير الصادق ابتكروا نوعـا آخر من الفنـون لا يرقى إلى مستوى الثقافة ، يستهدف التجارة والتنويم والتخـديـر والاستهـلاك ، حتى يفسـروا الـرسالـة التنويـرية للثقـافة ، ولعـل هذه الحقيقة هي التي أدت برائد كبير في المسرح المعاصر هو برتولد بريخت ، أن يعمل على ابتـداع منهج جـديد يصـوغ بـه مسـرحـه التعليمى والملحمى .

الثقافة والتنمية

أخلص مما تقدم إلى أن الثقافة الجادة ، الأصيلة ، الصـادقة ، ركيـزة أسـاسيـة في معركة التنمية ، لا تقل أهمية عن رغيف الخبز ، والمسكن المـلائم ، وحق التعليم ، وحق العـلاج . . الـخ . ؛ ذلـك أن الإنسـان الاجتمـاعي غير المثقف ، أو ذلـك الـذى يتلقى شبه الثقافة ، أو الثقافة الاستهلاكية المزيفة ، يظل محافـظا على وجـوده الفردى بصـرف النظر عن أيـة قيمة اجتمـاعيـة ، فلسفتـه عـلى الـدوام « أنـا ، ومن بعـدى الـطوفان » ، ويـظل المجتمع مجموعة من الأفراد تبحث عن مصالحها الخاصة ، وهنا تفقد التنمية المادية أهدافها الاجتمـاعية ، وتتحـول في النهايـة إلى غنيمة للقـادر ذى الذراع القويـة ، الذى يستـطيع بمـاله أو بجبـروته أن يحقق النفـع الأكبر من عـائد التنمية ، بل إن الأمر قد يصل إلى ما هـو أسوأ ، فالفـرد العاجـز عن الحصـول عـلى نصيبه من عائد التنمية قد يلجأ في الغالب إلى الانتقام ، عن طريق الجريمة ، أو بوسيلة من وسائل الهـدم والتخريب ، دفـاعا عن عجزه في الحصول على حقه .

إن تدنى المستوى الثقافي يحرم المواطن من القـدرة عـلى خلق التـوازن بـين الحق والواجب ، ويجرده في كثير من الأحيان من كل القيم الأخلاقيـة التي تحكم المجتمع ، بدلا من أن يتخذ موقفا دفاعيا ضد أعدائه من اللصوص والمزيفين والمنحرفين .

كذلك فـأن الثقافـة الجادة الصـادقة ، تسلح المـظلومين بـالقـدرة عـلى مـواجهـة الظالمين ومكـافحتهم ، تسلحهم بـالـوعى والفهم الصحيح لأصول المعركة من أجل الحرية والعدالة والحياة الإنسانية الكريمة ، في أى مجتمع من المجتمعات ، وفي ظل أى نـظام اقتصـادى ، لهـذا فـإن الأنـظمـة الرأسمالية الرشيدة قد أدركت منذ ما قبل الميـلاد أن حريـة المثقف وصـاحب رسـالة التنـوير أمـر أساسى لكى يكتسب القـدرة عـلى خلق التـوازن بـين الـظالم والمظلوم ، إذا قدرنا أن الرأسمالية تقوم على ظلم مفترض في بنيتها الطبقية .

الثقافة التنويرية والدولة

إذا كانت الدولة في العالم المتخلف تدعم بـالضـرورة رغيف الخبـز ، والتعليم ، والصحة ، وغير ذلـك من المرافق ، فـأنها يجب أن تـدعم بنفس المعيـار الثقـافـة وأجهزتها ، بحيث لا نسمع من مسئول مالى أو اقتصادى العبارة الممجوجة « أما نأكـل النـاس عيش الأول » ، لأن رغيف الخبـز وحده لن يوصل إلى التنمية السليمة . ولقد بدأت حملات التنوير في مصر منذ قرن من الزمان أو يزيد ، وأدى هذا إلى تطور كبير في موقف الدولة من رسالات التعليم والصحة والأعـلام ومـرافق أخـرى كثيـرة ، ولكن الثقافة وأجهزتها - رغم تطور الدعم الذى تقدمه الدولة منـذ الثلاثينـات - **تظل عـلى** هامش البنية الأساسية ، **ولهذا فهى تتقلب** بين ازدهار وانكسار ، لأنها لم تحظ حتى الآن باستقرار موضوعى يؤدى بها إلى تأثير كمى وكيفى يحقق التوازن مع المراحل المتصاعدة للنمو والتنمية ، إن الثقافة عندما تظل قضية شخصية ، يديرها كـل نظام عـلى هواه ، ويديرها كل مسئول على هواه .

وبقدر ما نحن صادقون فى التنمية المادية ، يجب أيضا أن نكون صادقين فى التنمية الثقافية ، بحيث يحصل كل مواطن على حقه فى الثقافة الجادة الممتعة ، بهدف توعيته وتنويره بصدق ودون تزييف .

الثقافة والديمقراطية

إن الحد الذى حققناه على طريق الديمقراطية لا يمكن أن يثمر ، ولا يمكن أن يتطور إلى الأمام ، إذا لم يقترن بثقافة حرة ، وتثقيف حر ، لا تقف أمامه عوائق مادية أو سلطوية ، حتى يعى كل مواطن معنى الحرية ، ومعنى الديمقراطية .

لقد عدنا إلى مجتمع الطبقات الاقتصادية ، بعد أن فشلنا فى المحافظة على حلم الاشتراكية ، وكان طبيعيا أن يلجأ مجتمع الطبقات إلى الديمقراطية محاولا حل تناقضاته الطبقية فى سلام ، ومن الطبيعى أن تكون لكل طبقة ثقافتها ، ولكن من الطبيعى أيضا أن تجد كل طبقة ثقافتها ، ومن هنا فأن من الخطأ ومن الخطر أيضا أن يرعى المجتمع لونا واحدا من الثقافة ، هو ثقافة القادرين والأغنياء والتجار والمستغلين والمستهلكين ، إن هذه الطبقة من الأغنياء تمول ثقافتها ، ولكن الأخرين لا يستطيعون تمويل ثقافتهم ، ومن هنا فأن من الخطأ ، ومن الخطير أيضا على التنمية وعلى سلامة المجتمع ، ألا يتطور دعم الدولة لثقافة الآخرين من الطبقة الوسطى والطبقة الفقيرة ، مع تطور الأوضاع الاقتصادية الجديدة .

الثقافة والتعليم ، أو تنمية الثقافة

لقد أدركت المجتمعات المتحضرة أن الثقافة يجب أيضا أن توضع لها خطة تنمية ، وأنها يجب أن تزرع فى المواطن خلال مراحل تربيته وتنشئته ، منذ الحضانة حتى التخرج من الجامعة ، أو حتى نهاية مراحل التعليم ، ولهذا فقد ضمنت مناهج التعليم ومقرراته كل فروع الثقافة والفنون ، بل إنها تجاوزت ذلك فى العقود الأخيرة إلى اعتبار الفنون مواد مميزة بين العلوم الإنسانية والرياضية والتكنولوجية : إن الأدب والمسرح والموسيقى والتشكيل والسينما ووسائل التعبير التكنولوجية الحديثة أصبحت اليوم مواد اساسية مقررة فى مناهج التعليم ، ولم تعد مقصورة على باب النشاط المدرسى والجامعى خارج الجداول النظامية للتعليم ، ولهذا فأن المواطن فى البلاد المتحضرة يكبر مزودا بمناهل الثقافة وتاريخها وتقنياتها ، أيا كان توجهه المهنى بعد التخرج ، ومن هنا فإن الثقافة بوجه عام ، والفنون بوجه خاص ، تشكل جانبا جوهريا على جدول المواطن اليومى ، فهو لابد أن يتعامل يوميا مع الموسيقى ، ومع الفنون التشكيلية ، عن يقين بأن الجمال والشعر نشاط إنسانى طبيعى كالمهنة تماما ، بل قد يفضلها أحيانا ، وهو لابد أن يضع ارتياد المسرح والسينما مرة كل أسبوع على الأقل على جدوله الحياتى ، وهو لابد أن يفرد جانبا من مصروفه لاقتناء الكتب واللوحات القيمة إلى جانب شريط الفيديو والكاسيت ، وبهذا أصبحت الثقافة الجادة ، البناءة التنويرية ، سلعة يومية يقتنيها المواطن الى جانب حاجاته المادية ، من هنا فأن المسارح الجادة فى البلاد المتحضرة محجوزة مقدما ، شأنها شأن المسارح الاستهلاكية التجارية وحانات الليل التى يؤمها جمهورها الخاص .

الثقافة واستراتيجية التنمية

أخلص من هذا إلى أن الثقافة يجب أن نرسم لها استراتيجية خاصة ، شأن الاقتصاد والزراعة والصناعة والتعليم وغير ذلك من البنى الأساسية ، وأن هذه الاستراتيجية يجب أن تضع فى اعتبارها ألا تنمية بدون ثقافة ، أو بمعنى آخر ، أن التنمية بدون مجتمع إنسانى مثقف ، تصبح صرخة فى واد ، للأسباب التى ذكرتها ، ولأسباب كثيرة فاتنى أن أذكرها .

ولكى يتحقق ذلك لابد من تغيير كثير من المفاهيم التى ورثناها خلال تطورنا التاريخى ـ من مصر الفرعونية حتى اليوم ـ وهى فى الواقع مفاهيم أقحمت علينا ـ نحن المجتمع المعاصر ـ إقحاما ، تحت وقع كثير من المؤثرات ، وقد يكون من بينها الاستعمار الطويل ، وقد يكون من بينها أيضا عوامل داخلية كثيرة تحتاج إلى جيل جديد من رواد التنوير ، أحفاد محمد عبده والطهطاوى وسلامة موسى وطه حسين والعقاد والمازنى ولويس عوض .

٥ ـ الطفل والتنمية

يعقوب الشارونى

الأطفال هم المورد الرئيسى للقوة البشرية فى كل مجتمع هم ذخيرة كل أمة وعدتها للمستقبل فكل مجهودات التنمية الاقتصادية والاجتماعية من أجل حياة أفضل ، إنما تقوم على هذه القوة البشرية لذلك فإن إعطاء قدر متزايد من الاهتمام بالطفولة هو عنصر من أهم عناصر التنمية الشاملة للمجتمع . ومع ذلك فإن أبرز ما يواجهنا فى مجال ثقافة الطفل إن قطاعات كبيرة من المجتمع ينقصها الوعى بمراحل نمو الطفل واحتياجاته منذ الميلاد إلى أن يصل إلى سن الخامسة عشر . هذا فى حين ان التثقيف عملية مستمرة تبدأ من الميلاد وتستمر مع الإنسان طوال عمره .

ومن يعملون فى ثقافة الطفل تقع عليهم اعباء متشعبة اهمها فى المرحلة الراهنة تبصير الرأى العام باحتياجات الطفولة فى مراحلها المختلفة وبوسائل تلبية هذه الاحتياجات فعليهم مثلاً أن يبينوا أهمية وضرورة تنمية عادة القراءة عند الأطفال وأهمية القدوة التى يأخذها الطفل من الكبير فى مجال الاهتمام بالكتب ومشاركتهم للصغار فى الاهتمام بكتب الصغار ، وبضرورة توفير الكتب المناسبة لأعمار هؤلاء الصغار . وعليهم تقديم العلم والخبرة لمن يقدمون مختلف الوسائل الثقافية للأطفال من كتاب ولعبة وفيلم وأغنية وبرنامج إذاعى وتليفزيونى .

إن تنمية ذكاء الأطفال وقدراتهم العقلية وتنمية حبهم للبحث والاستطلاع وتنمية هواية المطالعة وتفجير طاقتهم على الإبداع والابتكار . إن الاعداد الجيد للطفولة هو الضمان لتوفير الإنسان الذى يقوم بالتنمية وكل ماينفق على الطفولة هو استثمار سيعود على البلد بأضعاف ما انفق عليه فالعامل البشرى هو أهم العوامل فى نجاح كافة المشروعات التى تهدف إلى رفع مستوى المعيشة والحياة فى أى مجتمع وبلد ◆



من الشعر الهندى الحديث

كيدارنات سينج

ترجمة وتقديم محمد هشام

مأساويٌ ذلك الوجود الإنسانى .

هذا هو النداء الذى تطلقه — دون تردد ولا مواربة — قصيدة كيدارنات سينج (١٩٣٢ —) ، فهناك دوماً بناء يتصدع ، طرقٌ تضل السائرين ، خطوات لا تصل ، وحلم لا يكتمل . وهناك بالمثل أسئلة تنتظر من يجيبُ عنها ، وإجابات لم تعد تجيب سائلها . وهناك — من قبل ومن بعد — زمن غامض لا يبيح سرة . فكل يوم جديد هو خطاب محكم الغلق لا يدرى أحد ما يحويه ولا بأية لغة كُتب .

لكن إدراك هذا الطابع المأساوى ليس سوى بداية لا مفر منها لتجاوزه ؛ ذلك ان المأساوى لا يبرز تماماً ولا يكتسب شكله النهائى إلا فى وجود نقيضه ، وعندما يلمس المرء ملامح المأساة فهو يلمس فى الوقت نفسه — إمكان نفيها .

ويرتبط بسعى الشاعر إلى اكتشاف عناصر المأساة والفرح معاً سعى آخر إلى الافتراق بقصيدته عن العادى والمألوف من صور وتعبيرات ؛ فالكلمة فى القصيدة — على بساطتها وإيجازها — لا تفصح دفعة واحدة عما تختزنه من طاقة التعبير ، أما الرمز الشعرى فلا يقدم على الإمعان فى النظر إلى تلك العناصر والحالات بحثاً عن الأصيل والمدهش فيها . ولعل هذا ما يجعل من كل قصيدة مغامرة اكتشاف للشاعر وللقارىء على حدٍ سواء .

اسم لطفلتى الصغيرة

ضوء الشمس . يعلقُ
بكِ هذا الاسم ، مثلما تَعلَقُ أجنحةُ فراشة
بغُصْنىْ زهرة نديَّة ؛
اسم بسيط
جاء فى دُفْقةٍ سريعة وعفوية
إلى شفاه طالما أُنهكتْ ، حتى اقتربت
من اسمك الملائم والوحيد
آه ثمة أسماء أخرى
وليس بوسعى قط أن أقول لماذا ،
حين أراك فى هَوكِ الغامض
بين الأغصان والنَباتات المرتعشة التى تمتد
بعلو كتفيك ليس إلاّ ،
لماذا يردد قلبى هذا الاسم الملائم والوحيد
آه أنّى لك أن تدركى
أية هوة تقع بين
بسمتك الصامتة
وكلماتى التى تحاكيها؟
لقد رأيتُ
فى قاع تلك البسمة المحيّرة
أميالاً وأميالاً

من السبيل الذى سيمرُّ
إلى تلك الهوة ؛ رأيتُ
النهايات الميتة
والمنعطفات العمياء والمحطمة
والجسور الكثيرة التى لم تُبْنَ والممتدة
باتساع الذاكرة ،
والتى علىَّ أن أجتازها من أجل معنى صغير
سوف أصوغه من ركام الأسئلة
التى تحتشد
خلف هذا الوجود الصغير

نعم ، حزين أنا ، ولكن لماذا
أنت حزينة ، ياطفلتى ؟ ما الذى يجعلك تنكمشين
الآن مثل فراشة مذعورة ،
صامتةً ، ساكنة ، على أكتافى الظليلة ؟
لم أفعل شيئاً

سوى أنى أعطيتك اسماً ، صغيراً ، ناعماً
يليق بما أنتِ عليه فى تلك اللحظة

آه نعم ، أنت تعرفين
الآن ماليس بوسعك إدراكه —
وكيف ستنقضى أيامى كلها
لأجد لكِ اسماً ملائماً —
أبقى
ويجعل معنى ما
لهذا الوجود الصغير —
وجودك ، أنت فقط

صورة ذاتية

خطٌّ
منتزعٌ من هذه الكرة الأرضية
وأبعاده كلها
تفقد نفسها
قرب مدار الشمس
عند تلك النقطة ، أوجد أنا

شبكةُ صيّادٍ
مسحوبة من نهر
ومكوّمة على أكتافى الوحشية
تلك بلدتى

بسماتٌ
حُرمتْ من أوتارٍ
تتمايل صوب بيتى
عندما تهزها الرياح
بيتى صغير
وفى داخل هذا البيت
خيوطٌ مسرعةٌ لا نهائية
وكل خيط يلمس الآخر على عجلٍ
وهناك . حيث تلتقى
أوجد أنا ◆

هوامش

– ترجمت القصيدتان عن الإنجليزية طبقاً للنص الوارد فى :

Vidya niwas Misra (ed), **Modern Hindi Poetry: An Anthology**, (Agra, India: Y. K. Publishers, 1985), p. 46, 47 – P. 72, 73,

– ترجم القصيدتين من الهندية إلى الإنجليزية : م. هالبرين M. Halpern و. م. ميوراى W. M. Murrau على التوالى .

(المترجم)

ورحل عبد الحكيم قاسم أحد فرسان الستينيات !!

أخيرا فى شهر نوفمبر الماضى — رحل «عبد الحكيم قاسم» الروائى وكاتب القصة الذى تميز منذ روايته الأولى «أيام الإنسان السبعة».

وبذلك يكون «عبد الحكيم قاسم» أحد الذين رحلوا عن عالمنا فى فترة وجيزة، وهم كثيرون.

وفنذكر منهم الآن يحيى الطاهر عبد الله وأمل دنقل، وضياء الشرقاوى، وزهير الشـايب، ونجيب سرور، وفتحى سعيد، وسيد موسى، وجلال العشرى، وقبل ذلك وحيد النقاش، وصلاح عبد الصبور،.. وكل هؤلاء ماتوا فى عمر حول الأربعين، ولم يتجاوز منهم الخمسين سوى القليلين مثل عبد الصبور. وعبد المحسن بدر ثم عبد الحكيم قاسم (٥٦ سنة) الذى قدم للرواية العربية باقة جيدة من الأعمال تقف على رأسها.. «الأخت لأب» وخبر من طرف الآخرة»، و«المهدى»... إلى جانب مجموعات من القصص حفلت بها مكتبة القصة المصرية.

وربما كان مايميز أعمال «عبد الحكيم قاسم» تصويره لجوانب من الشخصية المصرية الريفية، أى الشخصية التى تتعامل مع الأرض، تلك الوجود المكدودة المنتجة التى تختلف عن الشخصيات الريفية التى قدمها عبد الرحمن الشرقاوى، وعبد الحليم عبد الله وغيرهما من كتاب الأجيال السابقة التى اهتمت بعالم الفلاحين والقرية المصرية، ولقد قدر هذا عبد المحسن بدر فى كتابه الشهير «الفلاح فى الرواية العربية»...

وكان كل من يقترب من عبد الحكيم قاسم يلمس تلك المساحة الخاصة فى نفسه، التى تجعله فى حالة تشكك دائم من الآخرين، وعندما يكون تقدير تلك المساحة منضبطاً، لا توجد أية مشاكل يمكن أن تجرى بينه، وبين الآخر، ذلك ضمن ما اتسمت به شخصيته طوال حياته سواء فى السنين الأولى أو بعد أن نال قدراً من الشهرة فى السنوات الأخيرة، لم يكن يكتفى به، وانما كانت تحركه مشاعر واضحة، تتمثل فى إحساسه بأنه لم ينل ما يستحقه جزاء على ما أنتج من إبداع، وربما كان ذلك الإحساس هو الذى أوقعه فى الكثير من المشاكل مع أبناء جيله، الذين تناولهم بالنقد أحياناً، وبالهجوم فى أحيان أكثر على صفحات جريدة «الشعب» التى أفسحت له مكاناً فى السنوات الأخيرة، وبعد أن أصيب بالمرض، الذى صاحبه منذ ١٩٨٧، وحتى وفاته.

وكان عبد الحكيم قاسم يستهل كلامه بعبارة كان يكررها كثيراً «ولما كان الموت انتصاراً».. ولقد رأيت أن الموت لا يكون انتصاراً أبداً للفنان أو الأديب، أنه يكون انتصاراً للشهيد فقط... والآن أتذكر... هل كان «عبد الحكيم قاسم» فى تمجيده للموت يمثل شعوره الحقيقى، أم أنه كان يعرف أنه سيموت بعد فترة قصيرة.. وعلى أى الأحوال فلقد رأى عبد الحكيم أن الموت انتصار على الحياة، وها هو الموت ينتصر — ويتركنا نجتر حزننا عليه.

ش. م.

عشر شمعات فى حياة مجلة فصول

احتفلت أسرة تحرير مجلة «فصول» مع الهيئة المصرية العامة للكتاب فى نوفمبر الماضى بمرور عشر سنوات فى حياة الزميلة مجلة فصول التى صدر عددها الأول فى نوفمبر عام ١٩٨٠.

ولقد بدأ الاحتفال د. سمير سرحان بالأشادة بمجلة فصول وإنجازاتها على مدى عقد الثمانينات، فى الفترة التى اختفت فيها مجلات عديدة فى أنحاء العالم العربى، وظهرت مجلات جديدة لكن وسط كل ذلك ظلت المجلات المصرية، ورغم الضائقة الاقتصادية — وهى المجلات التى تصدرها الهيئة — تصدر بالجهود الذاتية للهيئة، ودون تحديد مخصصات خاصة بالمجلات، وهو ما يؤكد على دور مصر الثقافى والحضارى، الذى لا بد أن تضطلع به، وذلك هو ما تدركه الهيئة، وما يدركه العاملون فى تلك المجلات.

وتحدث د. عز الدين اسماعيل رئيس تحرير مجلة فصول، وصاحب الدعوة الأول، شاكراً كل من تعاون على إصدار مجلة فصول ومن تعاون مع أسرة



تحريرها أثناء حياتها . كما قدم تقريراً عن المجلة فى عشر سنوات ، وما قدمت من أعداد وعناوين شملت جميع النواحى النظرية فى الثقافة مثل :

- النقد والتراث
- مناهج النقد الحديث
- الأدب والأيديلوجية
- الأدب والأسلوبية
- الرواية العربية
- القصة القصيرة
- النقد والعلوم الاجتماعية
- الحداثة فى الأدب والفن .
- فضلاً عما قدمته المجلة من اعداد خاصة عن كبار أدبائنا امثال حافظ وشوقى ، وصلاح عبد الصبور ، واخيراً طه حسين والعقاد وهو آخر عدد أصدرته مجلة « فصول » ولقد تطرق د. عز الدين اسماعيل فى كلمته إلى الظروف التى لمست صدور مجلة فصول من عشر سنوات ودور الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور . فى اصدار « فصول » عندما كان رئيساً لمجلس ادارة الهيئة العامة للكتاب ، والأفكار التى راودت د. عز الدين اسماعيل آنذاك حول ما يمكن أن تتطرق إليه المجلة ، وكان اختيارهم للحداثة بالدرجة الأولى مع علم إغفال التراث العربى فى مختلف المجالات خاصة مجال النقد . وأكد أن المجلة التزمت بذلك منذ البداية ، وحتى آخر أعدادها — الذى صدر عن طه حسين والعقاد — وإن المجلة التى قوبلت بتحفظ البعض منذ البداية ، استطاعت الآن أن تكسب الكثيرين ، عندما أكدت وجودها ، ووضح أنها تمثل مكاناً للصراع بين مختلف المدارس الفكرية والنقدية ، دون الانحياز لمدرسة أو اتجاه بعينه ، حتى لا تقع الهيئة التى تصدرها فى احراج من أى نوع عندما تميل لتيار أو تكرس له ، وهذا كان فى رأى د. عز الدين اسماعيل أهم سمة من سمات المجلة . وكان من نتيجتها :

- أن لغة النقد السائدة اختلفت الآن عنها فى سنوات السبعينيات ، بل إن النقد أصاب الكثير من التطور لا ينكره أحد .
- أصبحت مجلة فصول الآن مقررة على طلبة الدراسات العليا فى كثير من الجامعات العربية ، وتلك تمثل شهادة للمجلة .

وتحدث د. عبد الغفار مكاوى — فى كلمة مختصرة عما كان ينتظره من مجلة النقد الأولى — فى مصر والعالم العربى ، والتى انتزعت مكانتها بشرف ونزاهة طوال عشر سنوات ، حيث كان ينتظر أن تضطلع المجلة بهدفين بجوار ما هدفت إليه .

- الهدف الأول — تناول من أغفلهم النقد فى مصر ، وضرب المثال بعبد الرحمن الشرقاوى ، وابراهيم عبد القادر المازنى ، وسعد مكاوى ، ومحمود البدوى وهم المبدعون والنقاد الذين لم ينالوا قدر أبداعهم من النقد .

- الهدف الثانى — ضرورة أن تتسع الاعداد الخاصة ومحاور المجلة ، لما يطرحه الواقع الثقافى المعاصر فى العالم مثلا علاقة النقد بالفكر الفلسفى والاجتماعى . وعلاقة النقد بالتكنولوجيا ، التى يزداد تأثيرها فى كل يوم ، مما يؤكد على تغيرات فى النظرة العامة للإبداع ، وشكل الإبداع فى الحقبة القادمة . خاصة وأنه لا توجد مجلة متخصصة للفلسفة أو للفكر القطرى .

وتحدث الأستاذ — محمود أمين العالم وأشاد بدور مجلة فصول وما قدمته ، وراجع نفسه فى رأيه الأول الهجومى بعد توالى صدور « فصول » ، وملاحظته أنها لم تكرس للبنيوية بقدر تكريسها للمدارس الحديثة مثل الأسلوبية ، والألسنية ... بل إنه لاحظ أن المجلة أفسحت صدرها لنقد البنيوية ممن أرادوا تقديم النقد لها على صفحاتها . واعتبر أن هذا هو الدور الحقيقى للمجلة النظرية ، وأشاد بذلك الصراع فى الأفكار وقال أن الجديد لن ينبت بعيداً عن ذلك الصراع والتناطح بين الأفكار وأن محاولة تأسيس علم جمال عربى أو مصرى ، أو نظرية نقدية تنبع من واقعنا لن تتم بدون ذلك الصراع الذى يجب أن نشجعه بديمقراطية واتساع أمن بعيداً عن الاتهامات ، ولنخطىء حتى نصل إلى الطريق الصحيح ، ولا يجب أن نخشى الخطأ ، وليتقدم كل صاحب فكر نظرى ويعلنه أمام الجميع ، وبدون الأفكار النظرية لن نتقدم ، وإن الواقع فى مصر الآن مهيأ تماماً لبذر بذور الأفكار الجديدة التى لابد أن تثرى الواقع ، وتغنيه ، وتعمل على ظهور جيل جديد من الشباب يدرك الأبعاد الحقيقية للأفكار النظرية ، وإنه بدون الفلسفة التى يعيب عليها البعض لن نفهم أنفسنا ، وأن هؤلاء الذين يهاجمون الفكر النظرى والفلسفى ، وإنما هم يحملون أيضاً وجهة نظر وفلسفة للحياة ، وهى البرجماتية الجامدة ، وإننا عندما نناقش كل الفلسفات سنرى أين يكون موقعنا من العالم وما يدور فيه .

كما ختم محمود أمين العالم كلمته بضرورة عدم انغماس « فصول » فى الأفكار النظرية المجردة ، حتى لا تفقد رسالتها الحقيقية ، بل عليها أن تربط كل ذلك بالنقد الأدبى ، ومن الواجب وجود مجلات فكرية جديدة للإضطلاع بما نريد من صراع الأفكار .

وفى النهاية — أعلن محمود العالم تفاؤله بما يدور حوله ، واعتبر أن ذلك مقدمة لتطور حقيقى لابد أن يجد له مكاناً فى الواقع والحياة فى السنوات القادمة . وأن الأزمات الموجودة هذه لن تعوق ذلك التطور ، وإن أى جديد يخرج من بين الصراع والأزمات .

● رقصة ● قصيدة

خرجت من صدار الحروف ،
ونادت على زوروق الريح ،
وانطلقت فى الحدائق ،
حطت على وردة .. وبكت
(وهى تبصر مائلة الخوف عبر البيوت)

كانت الريح تسألها ،
عن تعشقها للبساط ،
وكيف تبث هواها إليه ،
أمام مرايا الضياء
وشكت بإبريها فى الجناحين
ساعة حاصرها العنكبوت —
نحلة لا تمل الطنين ... ،
تدور على محور إفقى ،
تلف
ترف
تهاوى — ببغض جناحين ،
نحو الثرى ..
وتموت .

فراج عبد العزيز مطاوع

● قصائد للبعيد البعيد ●

عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر للشاعر وليد منير ديوانه الثالث قصائد للبعيد البعيد. يضم ثماني عشرة قصيدة مقسمة إلى قسمين جاء القسم الأول معنونا بـ « قصائد للبعيد البعيد » أما القسم الثاني فقد اسماه الشاعر بـ « المنازل والصبابات ».

يعود الشاعر بنا من خلال قصائد ديوانه الجديد إلى أغراض الشعر العربي القديم التي كانت شائعة آنذاك. فجاءت عناوين قصائده في القسم الأول [طلل، خمرية، نسيب، وصف، مديح، رثاء، طيبة، قنص، هجو، فخر، طلل ٢، طلل ٣] وقد استدعى ذلك أن يصدر الشاعر معظم قصائده بأبيات تراثية لعدد من الشعراء القدامى مثل أبو نواس والحلاج وجلال الدين الرومي وعروة بن حزام ومالارميه والمرقش الأكبر وذو النون المصري. وصدور هذا الديوان يضع أمامنا تساؤلاً وهو: هل باستطاعة القصيدة الحداثية أن تعيد أغراض الشعر العربي القديم بشكل جديد؟

إجابة وليد منير على هذا السؤال الذي أثارته قصائد ديوانه الجديد تؤكد على تفريغ الأغراض من معانيها القديمة والاكتفاء بدلالاتها اللغوية فمديح وليد منير غير مديح حسان بن ثابت. يتحول الشاعر نفسه إلى مديح للنار والماء والنحل والسوسنة. وطلله ليس بكاءً على حبيب فارق الديار لكنه وقوف في جلال طلل حضارة آفلة

ها هنا كان المماليك
وكـان الجند والـدراويش والأحجار
كل مشربيه تئن من ذكرى
وكل درج يروغ في الحنين
أيهذا الطلل الباقي / لماذا تنحني

ورثاؤه ليس رثاء لصديق ولكنه لشجرة كذلك فإن هجاءه للصحارى.

أنا الوحيد
والمرايا كلها تحمل شكل
هذه قوافلي
تزحف نحو الزمن الضائع في الظلال فاكتبوا، أنا الذي رددت للذاكرة البعيدة اندهاشها
وبعـــد.

فهذه التجربة واحدة من التجارب التي تحاول أن تفتح للقصيدة الحديثة آفاقاً جديدة خاصة في علاقة الشعر الحداثي بالتراث. يقدمها وليد منير من خلال ديوانه الجديد، وإن كان ظل واقفاً في حدود الإشارة حيث لم يكن متسلحاً تماماً بالأبعاد الفلسفية، والرؤى المغايرة التي كنا ننتظرها من شاعر يريد المجازفة بلبس الجلباب العربي القديم والذي غطى كثيراً من أزيائه الجديدة.

السماح عبد الله

● نقش على بردية العبور ●

« نقش على بردية العبور » هو عنوان الكتاب الذي صدر أخيرا للشاعر أحمد الحوتي عن سلسلة أدب أكتوبر.

والشاعر أحمد الحوتي واحد من الشعراء الذين خاضوا حرب أكتوبر المجيدة، حيث قضى في جبهة القتال بالقطاع الجنوبي بالسويس المدة من ١٩٦٩ حتى أكتوبر ١٩٧٣ وقد شارك في معركة أكتوبر ضمن قوات الجيش الثالث الميداني وقضى بالضفة الشرقية لقناة السويس مع قوات « بدر » الفترة من ٧ أكتوبر حتى أول فبراير ١٩٧٤.

لذا يجيء هذا الكتاب شهادة حقيقية من زمن الحرب.

وربما تكون هذه المحاولة الإبداعية أكثر المحاولات اقتراباً من الحدث الفعلي. يرجع ذلك إلى أن المؤلف لم يشأ أن يكتب رواية أو مجموعة من القصص القصيرة أو القصائد الشعرية. لكنه حكى لنا بعفوية وبساطة وقائع وأحداث جد صغيرة وعادية وربما متكررة حدثت بالفعل في المواقع القتالية المتعددة. وقد يكون الإنجاز الحقيقي لهذا الكتاب هو ذكر هذه التفاصيل الدقيقة الحقيقية بحيادية تامة، وبدون أي تداخل إبداعي للمؤلف.

ينقسم الكتاب إلى أربعة عشر فصلاً إلى جانب خمس قصائد كتبها المؤلف أثناء المعركة.

● هي الحرب، تخطف منك رغيف السواقي
وتلقي إلى الماء آخر إسم
وتفصح عن موسم للبلاغة
هذا أوان غريب عليك، وفوق المعابر
تضيق المسافة بين الوجوه
تصير الخرائط.. وجعاً.. واسما
وأنت تصيب زماناً ثقيلاً
وموتاً.. تحرش بالعمر داهراً ●

يبتدىء أحمد الحوتي من تلك اللحظة الفاصلة في العمر المتكرر. لحظة العبور فيصفها لنا كما حدثت في موقعه. يحكي لنا كيف تلقى الأمر بتجهيز غرفة العمليات، يصف لنا كل شيء ويروي جميع الحقائق، كيف كان الجنود يتعاملون مع الجوع والعطش بتفوق بطولي نادر، ويحكي لنا كيف كان يحمل معه رواية الجريمة والعقاب وعدد مجلة الطليعة وديوان عفيفي مطر وكيف احتفل الجنود على طريقتهم الخاصة بعيد الأضحى المبارك.

وبعد

فما أحوجنا إلى مثل هذه الكتب لأمثال هذا الكاتب المحارب، يحدثوننا من هذه التفاصيل والأحداث الصغيرة والذكريات لعلها تكون بمثابة النواة لأعمال روائية وسينمائية تبرز شجاعة المقاتل المصري وشهامته ووطنيته التي تتجلى أجمل ما يكون التجلي في لحظات الحرب الجليلة.

● وجئتك سيناء قلبي شظية
وعيناي مفتونة بالقتال
وأنشودة للرمال الحبالى تسابق خطوي تتملى الرمال
فهاذا بعينيك غير الرصاص
ولون الوجوه التي خضبت عمرها
واستراحت
وألقت إلى الموصل عمر
التواصل / ○

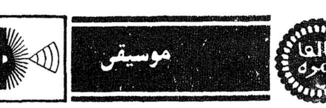
قصة ليست قصيرة قصيرة

* غير قلق وقف في نهاية الطابور سألته — وأنا أعلم — « هل قضيت حاجتك » بصق على الواقفين خلفه وأجاب « بالطبع لا » قلت « كان من المفترض أن تبصق على سابقيك »...!! عندما أصبح في مقدمة الطابور نظر إلي وقال: — ها أنا ذا أقف في مؤخرة الناس، وأخرج أوراقاً تؤكد أنه يقف في الطابور منذ أربعة آلاف عام اثنين قبل مجيء واثنين بعد مجيء.

مختار محمود عبد الوهاب

● النعيم العائم ●

كتب توفيق الحكيم ستة مشاهد من أوبريت « النعيم العائم » ولم يكملها كما قال « لظروف صحية، وتحتاج إلى من يستطيع إكمالها طبقاً لأسلوبها وسياق موضوعها ». ولقد قام القصاص محمد الجمل بإضافة سبعة مشاهد من تأليفه. وبهذا، اكتملت الأوبريت التي نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب ◆



فريدريك شوبان

شاعر البيانو فى العصر الرومانتيكى

د . زين نصار

شهد العصر الرومانتيكى (١٨٢٠ - ١٩٠٠) تغيرات هامة فى عناصر اللغة الموسيقية . فقد أصبح الاهتمام فى المقام الأول بالتعبير عن المشاعر الإنسانية ، وتطورت مؤلفات موجودة بالفعل مثل السيمفونيات والكونشيرتوات المنفردة والأوبرات . وقد إرتبطت الموسيقا بفنون أخرى خارجة عنها ، مثل : الأدب والشعر وفن الرسم مما أدّى إلى ظهور مؤلفات جديدة تناسب المزاج النفسى للمؤلف الموسيقى فى العصر الرومانتيكى ، مثل : القصيد السيمفونى (Tone Poem, Symphonic Poem) الذى ابتكر مؤلف الموسيقا المجرى فرانزليست Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) ، والإفتتاحية التصويرية (Concert Overture) لمؤلف الموسيقا الألمانى فيليكس مندلسون

والدراما الموسيقية التى توصل اليها مؤلف الموسيقا الألمانى ريتشارد فاجنر Richard Wagner (١٨١٣ - ١٨٨٣) . كما ظهرت المقطوعات القصيرة لآلة البيانو المنفردة ، مثل الوهليات (Jmprompns) - الدراسات (Studies) - المقدمات (Preludes) - الليليات (No ctunes) الاسكرتسو (Scherso) - والبالات (Ballades) والفالسات (Waltses) والمازوركات (Mazurkas) - البولونيزات (PAOLONAISES) . ومن أعلام مؤلفى الموسيقا البارزين فى العصر الرومانتيكى ، المؤلف البولندى فريدريك شوبان Frederic Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) شاعر البيانو فى ذلك العصر ، الذى جاءت كل مؤلفاته للبيانو المنفرد ، باستثناء بعض الأعمال القليلة ، فقد كانت آلة البيانو هى وسيلته المفضلة للتعبير عن مشاعره وأفكاره . وقد جمع أسلوبه الموسيقى بين رشاقة الموسيقا الفرنسية ، وحرارة الإيقاعات البولندية ، فتميزت مؤلفاته ببلاغة موسيقية ومذاق فنى خاص ، جعله يستحق عن جدارة لقب (شاعر البيانو فى العصر الرومانتيكى) . ويحسن أن نلقى بعض الأضواء على حياته وأهم أعماله ، حتى نتعرف على الأسباب التى جعلته يحتل تلك المكانة البارزة بين مؤلفى الموسيقا فى ذلك العصر .

ولد فريدريك فرانسوا شوبان (Frederic Francois Chopin) في الثاني والعشرين من فبراير ١٨١٠ ، بمدينة زيلازوا وولا (Zelazowa Wola) التي تبعد حوالي ثلاثين ميلا عن مدينة وارسو العاصمة ، لأب فرنسي كان يعمل مدرسا في وارسو ، وأم بولندية . وقد قضى شوبان نصف حياته في وارسو ، ونصفها الثاني في باريس . وكان الأخ الذكر الوحيد بين أخواته الاناث ، وربما كان لذلك أثره على أسلوبه الموسيقى ، الذى يتميز بالرقة البالغة فى أكثر الأحيان . وقد ظهرت مواهب شوبان الموسيقية فى سن مبكرة ، حتى أنه استطاع أن يقدم حفله الأول كعازف بيانو وهو فى التاسعة من عمره . وقد درس شوبان البيانو على الاستاذ زيونى (Zywny) ،كما درس التأليف الموسيقى على الاستاذ إلسنر (Elsner) . وقد ظل دائما معترفا بفضلهما عليه ، وكان إلسنر بحكمته يقول « دعوهُ وحده ، فله طريقة نادرة ، لأن مواهبه نادرة » . وعندما سُئل شوبان فى رجولته المبكرة ، وهو فى مدينة فيينا ، مدينة هايدن Hayden (١٧٣٢ - ١٨٠٩) ، وموتسارت Mozart (١٧٥٦ - ١٧٩١) وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) ، وشوبرت Schubert (١٧٩٧ - ١٨٢٨) ، والمؤلفين والأساتذة العظماء ، سُئِلَ شوبان كيف استطاع تحصيل كل هذا العلم فى وارسو وهو بعيد عن حافة الحضارة الموسيقية الأوربية ؟ أجاب شوبان بقوله « تعلمت من زيونى (Zywny) وإلسنر (Elsner) فإنه حتى أكثر الناس حماقة لابد وأن يتعلم منهما شيئا » . وقد كان شوبان إجتماعيا بالفطرة ، فقد أحب الصحبة وأحبته الصحبة . وقد إختلط طوال حياته بأناس مثقفين ، ويمكن القول بأنه لم يختلط بغيرهم . وفى تلك الفترة كان أصحاب السطوة الأدبية فى وارسو والعواصم الأوربية الأخرى كل من :

شيللر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) وجيته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وبيرون Byran (١٧٨٨ - ١٨٢٤) ، وشكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) . ولكن من الصعب تتبع تأثيرهم على مؤلفات شوبان . وفى عام ١٨٢٥ زار اليكساندر الأول قيصر روسيا مدينة وارسو ، وسمع الصبى شوبان ، فأعجب به وأهداه خاتما ماسيا تقديراً لفنه . وفى تلك السنة نشر شوبان أول أعماله للبيانو ، وهو (روندو) فى مقام دو الصغير ، تحت مصنف رقم (١) ، وإن لم يكن ذلك هو أول عمل كتبه شوبان . وفى عام ١٨٢٨ زار مدينة برلين ، وفى أغسطس من العام التالى قدم حفلين فى مدينة فيينا . وفى تلك الفترة قابل شوبان مؤلف الموسيقا وعازف البيانو النمساوى الشهير يوهان هاميل Johann Hummel (١٧٧٨ - ١٨٣٧) ، وعازف الفيولينة الايطالى البارع نيكولو باجانينى Niccolo Paganini (١٧٨٢ - ١٨٤٠) . وفى السابع عشر من مارس عام ١٨٣٠ قدم شوبان حفله الأول بمدينة وارسو ، وبهذه المناسبة كتب كونشيرتو البيانو والأوركسترا فى سلم فا الصغير مصنف (٢١) ، وقد نُشر على أنه رقم (٢) ولكنه فى الحقيقة كُتب أولا . وبعد ذلك قرر الرحيل عن بولندا ، لأنه أحسَّ أن مواهبه وقدراته الفنية تحتاج إلى آفاق أرحب لتحلق فيها حيث عواصم الموسيقا فى العالم آنذاك ، وبمناسبة رحيله أقام له أستاذه إلسنر (Elsner) حفل وداع وكتب له غنائية خصيصا لتلك المناسبة ثم أهداه علبة فضية ملأها بتراب وطنه بولندا ، وقد حرص شوبان على تلك العلبة وما فيها من التراث حتى آخر لحظة من حياته . ثم سافر بصحبة أحد أصدقائه ، حيث زارا مدن بريسلو (Breslau) ودرسدن وبراج وفيينا ، وحقق نجاحا فى العاصمة النمساوية . وفى شهر يوليو عام ١٨٣١ سافر إلى ميونيخ ثم إلى اشتوتجارت ، وفى المدينة الأخيرة سمع بنبأ سقوط وارسو فى أيدى الروس . وفى ثورته عقب سماعه ذلك النبأ كتب (الدراسة الثورية) الشهيرة فى سلم دو الصغير مصنف (١٠) رقم(١٢) فى سبتمبر ١٨٣١ . وفى وقت مبكر من اكتوبر ١٨٣١ وصل شوبان إلى مدينة باريس واستقر بها ، وأصبحت مركزه الرئيسى طوال السنوات الباقية من حياته . وسرعان ماكوَّن صداقة مع مؤلف الموسيقا المجرى الشهير فرانز ليست Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) . ويمكن القول بأن شوبان قد تأثر فى موسيقاه إلى حد ما بأعمال كل من : مؤلف الموسيقا وعازف البيانو التشيكى دوسيك Dussek



(١٧٦٠ - ١٨١٤) والمؤلف الموسيقى وعازف البيانو النمساوى يوهان هاميل Johann Hummel (١٧٧٨ - ١٨٣٧) ، والمؤلف الموسيقى وعازف البيانو الأيرلندى جون فلد John Field (١٧٨٢ - ١٨٣٧) ومؤلف الأوبرا الايطالى فينزينزو باللبينى Vincenzo Bellini (١٨٠١ - ١٨٣٥) . وفى باريس أحسَّ شوبان بالحنين إلى وطنه الذى لا يستطيع العودة إليه ، ومن وحى تلك المشاعر كتب مقطوعات موسيقية على أساس ألحان قومية بولندية ، وذلك فى مؤلفات المازوركا (Mazurka) والبولونيز (Polonaise) . وفى عام ١٨٣٥ وأثناء زيارة شوبان لمدينة درسدن إلتقى بفتاة بولندية فى التاسعة عشرة من عمرها ، ووقع فى غرامها ، ولكنها لم تبادله الحب ، مما جعله يشعر بخيبة الأمل ، وتحول نحو إمرأة أخرى تكبره بخمس سنوات هى الروائية الشهيرة جورج صاند واسمها الحقيقى أورور دوديفان (Mme Aurore Dudevant) وارتبط بها بقوة . وكانت إمرأة متحررة وتتشبه بالرجال ، ولفتت إليها الأنظار بتدخين السيجار ، وارتداء السراويل ، وكان لها عدد من الأطفال تقوم برعايتهم . وكانت قد سمعت بعض مؤلفات شوبان ، وطلبت من فرانزليست أن يقدمها له .

وفى باريس حقق شوبان نجاحاً كبيراً كمؤلف موسيقى وعازف بارع لآلة البيانو ، كما تسابق أبناء الطبقة الارستقراطية لتعلم البيانو على يديه . وفى تلك الفترة بدأت تظهر عليه علامات إصابته بمرض (السل) الذى قضى عليه فى نهاية الأمر . وفى نوفمبر ١٨٣٨ إصطحبت جورج صاند ، شوبان وأطفالها إلى جزيرة مايوركا بسبب سوء الطقس فى باريس ، ولكنهم فوجئوا بجو أسوأ فى الجزيرة . كما أن سكان الجزيرة لم يكونوا يتحدثون سوى باللغة الاسبانية ، بالاضافة إلى خوفهم من أن يصيبهم شوبان بالعدوى . فكانت الاقامة غير مريحة ، مما أدّى إلى إزدياد حالة شوبان الصحية سوءاً ، فسارعوا بمغادرة الجزيرة . وبرغم كل تلك الظروف ، فقد نجح شوبان فى إنجاز عدد من المؤلفات ودوَّنها ، وتضم تلك المؤلفات الكثير من المقدمات (Preludes)مصنف (٢٨) وأخيرا عادوا إلى فرنسا فى أواخر فبراير ١٨٣٩ . وفى عام ١٨٤٧ حدث نزاع كبير فى عائلة دوديفان ، وتهور شوبان ، وانحاز إلى جانب ابنتها صولانج (Solange) التى كان زواجها من أحد المثَّالين محل استنكار جورج صاند وابنها موريس . وقد حطَّم هذا الموقف العلاقة بين شوبان وجورج صاند . وفى أبريل ١٨٤٨ زار شوبان مدينة لندن ، ولكن صحته كانت واهنة ، وعندما كان يذهب للعزف فى بيوت الارستقراطيين ، كثيرا ما كانوا يحملونه إلى الأدوار العليا . كما عزف فى كل من مانشيستر وجلاسكو وأدنبرة ، وأمضى وقتا طويلا بين أصدقائه الفنانين حيث لقى كل الترحيب . وعندما عاد إلى لندن حوالى شهر نوفمبر ، شعر بسوء حالته الصحية . ودعى إلى حفل موسيقى بولندى ، وكانت تلك آخر مرة يظهر فيها فى حفل عام . وفى يناير ١٨٤٩ عاد إلى مدينة باريس ، وهناك ساءت حالته الصحية والمالية معا . وفى حوالى منتصف الصيف زادت حالته المالية سوءًا ، فقامت صديقته الروسية الكونتيسة أوبريسكوف (Countess Obreskov) بتقديم بعض المساعدة . ولكن الآنسة إسترلنج ساعدته بمبلغ كبير من المال دون أن يعرف مصدرهُ . ولكن صحة شوبان ازدادت سوءًا ، فاستدعوا أخته (Ludwika) من بولندا لترعاه فى أيامه الأخيرة . وفى السابع عشر من أكتوبر ١٨٤٩ مات شوبان وسط أصدقائه . فصلّوا عليه فى كنيسة المادلين الشهيرة فى باريس ، وحضر جنازته أربعة آلاف شخص ، بالإضافة إلى المغنين وأعضاء أوركسترا كونسير فتوار باريس الذين عزفوا القُدَّاس الجنائزى لموتسارت ، وعُزِفَ مارش شوبان الجنائزى عند دخول الموكب الجنائزى وعُزفت إثنتاين من مقدماته على آلة الأورغن . وبناء على وصيته فقد إنتذعوا قلبه ليدُفن فى وارسو ، ثم نثروا على جثمانه تراب بولندا الذى كان معه فى العلبة الفضية التى احتفظ بها طوال الوقت ، ثم دُفن بجوار صديقه بلليني . وهكذا كان شوبان وفيًّا لوطنه حَيًّا وميتاً . وفيما يلى بيان بأهم مؤلفاته :

أعماله للبيانو المنفرد :

٤ بالاد - ٢٧ دراسة - ١٢ بولونيز - ٢٥ مقدمة - ٤ سكرتسو - ٣ سوناتا - ١٧ فالس - فانتازيا فى سلم فا الصغير - ٣ وهليات - ١٩ ليلة - ٥١ مازوركا .

مؤلفاته لموسيقا الصالون :

ثلاثية للبيانو - سوناتا للتشيللو - مقدمة وبولونيز للتشيللو والبيانو . بالاضافة إلى (٢) كونشير للبيانو والاركسترا . ويقول هوجو لايختنتريت عن موسيقا شوبان (١ - ٣٥٧) : لا يعرف إلا القلائل أن تآلفات فاجنر (Wagner) وليست (Liszt) الكروماتية الأخاذة هى وليدة تآلفات شوبان ، وأن شوبان هو مكتشف هذا العالم الجديد بظلاله المتألقة ، وإنتقالاته الأخّاذة من أسطع الألوان إلى أقتمها ، وأنه هو الذى اكتشف سلم الألوان الموسيقى . فعند شوبان لم يعد المقام كما هو الحال فى الموسيقا الكلاسيكية من أركان البناء الموسيقى ، بل أصبح أساسا ذا قيمة تلوينية . وقد عُنى شوبان بوصفه الأب الحقيقى للموسّيقا التأثيرية بهذه التصويرية أكثر من عنايته بأى جانب آخر من جوانب المقام الموسيقى . وأصبح للانتقالات المقامية عنده معنى جديد . ففى الموسيقا الكلاسيكية كانت التحة ، من جانب الشكل والبناء ، فهى مصممة وفقا للمكان والزمان . ومن الاجراءات التى لا مناص من اتباعها فى الطريقة الكلاسيكية البدء فى مقام موسيقى معين ، ثم يترك هذا المقام على أن تتم العودة إليه فى النهاية ، ولا يتجاهل شوبان هذه الوظيفة البنائية للمقامات أو ينكرها ، إلا أن اكثر ما كان يعنيه ويطرب له ، كان البراعة فى حجب هذه المقامات أو عدم إظهارها ، أى أن ما كان يهمه هو أن يكون للموسيقا الظلال اللونية الرقيقة التى كان الرسامون الرومانتيكيون - وبوجه خاص صديقه الحميم يوجين ديلاكروا - ينشدونها . وقد نظر شوبان للون على أنه عامل أولى مستقل له مكانة بارزة فى الموسيقا ، بشرط ألا يتأثر التماسك أو تتأثر الميلوديا من جرَّاء زيادة اللون . وربما أمكن التعبير عن ذلك بدقة أكثر إذا قلنا أن السمة الأساسية المميزة لموسيقا شوبان الرومانتيكية هى الميلوديا المتخيلة فى صورة لون ، أو فى صورة لون دائم التغير ، أو فى صورة لون يتحرك أو ينساب ، وفى مثل هذا الفن من الضرورى أن يكون الاختلاف بين الضوء والظل ، وبين الألوان الباهته والألوان الصارخة ذا أهمية أولية . ويؤدى هذا إلى اللجوء إلى جميع السبل المتيسرة بما فى ذلك الايقاع والإنتقال من العنف إلى الرقة لتحقيق ذلك . وقد لجأ شوبان إلى عدة سبل

للتعبير عن الرؤى الرومانتيكية للألوان باختلاف درجاتها ، كان من بينها مايلى :

- مرونة إيقاع (Rubato) .
- وفرة الاشارات إلى العنف والرقة .
- التشديد فى اطلاق النغمة .
- تأخير النبر (Sqnopation) .
- الإرتفاع التدريجى للصوت بصورة درامية مثيرة .
- الزيادة التدريجية فى سرعة العزف .
- الابطاء المفاجىء .

وقد استخدم شوبان العناصر السابقة وغيرها للتعبير عن مشاعر روحه الرومانتيكية ... الأشواق واليأس والانفعالات وللتعبير عن شخصيته الفريدة . فجاءت قيمة موسيقاه الخالدة نتيجة لهذا التوافق الذى ظهر فيها بين خصائص شخصيته وتعبيره عن عالمه العاطفى . ولعله لم يكن أيضا من محض الصدفة أن ترتبط نهضة الموسيقا فى العصر الرومانتيكى بآلة البيانو اكثر من إرتباطها بأية آلة موسيقية أخرى . فلم يكن مستطاعا لأية آلة موسيقية أخرى كالأورغن أو الآلات الوترية أو آلات النفخ أن تتوافق مع هذه الموسيقا العاطفية الجديدة بمثل الروعة التى تحققت عند استخدام آلة البيانو . كما كان لاستخدام الدوَّاسة (Redal) تأثير أعظم أهمية ، فبفضلها أمكن إطالة النغمة وفقا لرغبة المؤلف . وقد ساعدت تلك الميزة فى آلة البيانو على إبراز ما فى الرومانتيكية من سحر ، وإظهار الألوان والأجواء المختلفة . ولهذا فكما رأينا فإن الغالبية العظمى من اعمال شوبان قد كتبت لآلة البيانو المنفردة ، وهى ما زالت تحتل مكانها فى قاعات الموسيقا وحفلاتها حتى اليوم . والجدير بالذكر أن الراقص ومصمم الباليه الروسى ميشيل فوكين (Michel Fokine ١٨٨٠ - ١٩٤٢) ، قد وقع إختياره على أربعة مقطوعات من مؤلفات شوبان لآلة البيانو المنفردة ، بعد أن أعاد كتابتها للاوركسترا مؤلف الموسيقا الروسى اليكساندر جلازنوف Alexander Glazunov (١٨٦٥ - ١٩٣٦) تحت عنوان شوبنيانا (Chopiniana) . وقد احتوت تلك المقطوعات على : (بولونيز - ليلية - مازوركا - تارانتيللا) ، ثم أضاف إليها ميشيل فوكين رقصة فالس - فأعاد جلازنوف كتابتها للاوركسترا من أجله . وصمم باليها على تلك الموسيقا ، قُدّم لأول مرة فى الحادى والعشرين من مارس ١٩٠٨ على مسرح مارينسكى بمدينة سانت بطرسبورج (لينينجراد حاليا) تحت عنوان (شوبنيا فا) وعرضته فرقة البالية الامبراطورى . فكان ذلك أحد الأعمال الرائدة فى مجال الباليهات السيمفونية ، التى تقدم بمصاحبة موسيقا لم تكتب أصلا للباليه ، وقام بكتابة موسيقا الرقصات للأوركسترا موريس كيلل (Maurice Keller) ، فيما عدا رقصته الفالس التى كتبها للاوركسترا جلازونوف . وفيما قام عدد لا يحصى من المؤلفين الموسيقيين باعادة كتابة هذه المقطوعات للاوركسترا . وعندما عُرض الباليه لأول مرة فى أوربا الغربية فى الثانى من يونيو ١٩٠٩ على مسرح الشاتيلية (Chatellt) بباريس ، وعرضته فرقة الباليه الروسى ، وأطلق عليه إسم السيلفيدات (Les Sqlplhides) . وقد وصف فوكين الفكرة بأنها إحياء للرومانتيكية . ويتكون هذا البالية من موسيقا عدد من الرقصات لا تربط بينها قصة محددة . وتجىء على النحو التالى .

١ - إفتتاحية (Overture) : وهى موسيقا مصنف (٢٨) رقم (٧) ، وهى فى مقام لا الكبير ، وقد أعيدت كتابتها فى مقام لا بيمول الكبير لتتمشى مع موسيقا المقطوعة التالية لها ، وهى تعزف مرتين .

٢ - ليلية (Nocturne) : فى مقام لا بيمول الكبير مصنف (٣٢) رقم (٢) ، وتؤدّى موسيقا هذه المقطوعة بسرعة أبطأ من سرعة عزفها على البيانو المنفرد ، ويؤديها مجموعة من الراقصين .

٣ - فالس (Waltz) : مصنف (١٠) رقم (١) فى مقام صول بيمول الكبير ، وتصاحب هذه الموسيقا رقصة منفردة تؤديها الراقصة الاولى .

٤ - مازوركا (Mazurka) : مصنف (٣٣) رقم (٢) وتؤديها راقصة منفردة .

٥ - مازوركا (Mazurka) : مصنف (٦٧) رقم (٣) حيث يعزف لحنها الأساسى أبطأ من سرعة عزفه على آلة البيانو المنفردة ويؤديها الراقص الأول .

٦ - المقدمة مصنف (٢٨) رقم (٧) ، التى سُمعت فى البداية كافتتاحية ، ولكنها هنا تعاد ثلاث مرات ، وتؤيها الراقصة الأولى .

٧ - فالس مصنف (٦٤) رقم (٢) فى مقام دو دييز الصغير وهى رقصة ثنائية ويؤديها الراقص الأول والراقصة الأولى .

٨ - فالس مصنف (١٨) ، وتصاحب موسيقاه مجموعة من الراقصين لُيختتم الباليه .

وهكذا نكون قد إستعراضنا بالتفصيل . أجزاء موسيقا باليه (شوبنيانا) الذى يعُتبر من النماذج المبكرة للباليهات السيمفونية . ونكون قد وصلنا أيضا إلى ختام حديثنا عن مؤلف الموسيقا البولندى فريديك شوبان ◆

المراجع :

١ - هوجر لايختنتريت : الموسيقى والحضارة ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤ .

٢ - Abraham, Geralel : Clhopins Musical Stule. Oxford University Press, London, 1968.

٣ - Blom, Eric : Some Greet Composers O.U.P. , London, 1970 .

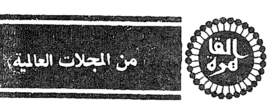
٤ - Sclholes, Percy, A. : The Oxford Companion To Music, O.U.P. London, 1970.

٥ - Sclhles, Percq, A. : The Listeners Historq of Music, O.U.P. , London, 1967.

٦ - Searle, Humphrey : Ballet Music Dover Publications, New qork, 1973.

٧ - The Larousse Encyclopedia of Music Edited By geoffrey Hindley, London 1982 .

٨ - Wilson, G.B.L. : Dictionary of Ballet, Adam, clharles Blaclk, London, 1974 .



عالم مارسيل بانيول « الصمت يقتل الحياة »

إعداد : محمود قاسم

يغزو الكثير من النقاد شهرة الكاتب الفرنسى مارسيل بانيول إلى الممثل المعروف ريمو ، فهو الذى نجح فى جذب الجماهير البارسية بأجمعها من أجل رؤية مسرحية « طوباز » فكشف بذلك عن موهبة فنية أصيلة راحت تقدم نفسها إلى الناس من خلال اعمالها ، وقد ظل ريموبتبنى اعمال بانيول فترة طويلة — ربما إلى آخر حياته — فاستطاع أن يحقن شخصيات بانيول بالدماء الحية سواء على خشبة المسرح أو على شاشة السينما .

مارسيل بانيول ظاهرة أدبية وسينمائية فريدة . فهو رجل له جاذبيته الجماهيرية ، سواء للقراء ، أو للمشاهدين فهو كاتب مسرحى . وكاتب سيناريو وهو ايضا مخرج وروائى بل أنه يكاد يكون الكاتب الاوحد الذى كتب ثلاثية أدبية فى ثلاثة أشكال . . وهى ثلاثية ماريوس — فانى — وسيزار . فقد كتب احداها بالشكل الروائى التقليدى . أما الثانية فمكتوبة أقرب إلى السيناريو السينمائى . والثالثة تجمع بين النص المسرحى والروائى . وهو نفس الشكل الذى اقتبسه كاتبنا توفيق الحكيم — فيما بعد — وأسماه بالمسرواية .

مارسيل بانيول يعرض الآن على الجمهور الفرنسى من خلال ذكريات طفولته وصباه فى فيلمين يحققان نجاحا هائلا الفيلم الأول هو « مجد أبى » والثانى هو « قصر أماى » والجدير بالذكر أن الفيلمين مأخوذان من ثلاثية أدبية كتبها بانيول بين عامى ١٩٥٧ و ١٩٦٠ حول ذكريات الصبا والشباب ويحمل الجزء الثالث عنوان « زمن الاسوار » والذى من المتوقع أن يتحول هو ايضا إلى فيلم فى العام القادم .

ولد مارسيل فى عام ١٨٩٥ لاب يعمل مدرسا وقد أحب الصغير أن يغدو مدرسا مثل أبيه . وبالفعل فقد تخرج ليعمل فى تدريس اللغة الإنجليزية نشر مسرحيته « طوباز » عام ١٩٢٨ وتتابعت أعماله « ماريوس » ١٩٣١ ، « فانى » ١٩٣٢ ، ثم « جان دوفلوريت » عام ١٩٣٣ . و « سيزار » عام ١٩٣٧ . وفى عام ١٩٤٦ أصبح عضواً بالاكاديمية الفرنسية . وتوقف عن الابداع فترة طويلة قبل أن يكتب مذكراته فى شكل ثلاثية ادبية .

مارسيل بانيول كاتب ليس غزير الانتاج . ومع هذا فهو يحظى بشهرة وجماهيرية لم يحققها العشرات من الكتاب غزيرى الانتاج ويكفى أن نؤكد ان اعماله قد تحولت إلى افلام ومسرحيات عالمية وعربية . مثل مسرحية « طوباز » التى قدمها نجيب الريحانى فى « السكرتير الفنى » ومثل « فانى » التى اقتبست فى السنيما المصرية حتى الآن ست مرات . .

تجيء أهمية مارسيل بانيول ، ليس بالطبع فى الشهرة التى حصل عليها ، بل فى أنه أحد الكتاب الذى خصص مساحة من ابداعه لسيرته الذاتية . ففى الجزء الأول من هذه المذكرات يروى وقائع سنوات الطفولة . فمارسيل الصغير هو من طراز الصغير « توم صوير » و « هكلبرى فن » فهناك زوجان هما جوزيف وآجوستين بانيول يعيشان حياة سعيدة . ويظللان بهذا الحب اسرة صغيرة تتكون من الابن الاكبر مارسيل . واخيه بول واختهما ناتالى . فالاب يعمل مدرسا وهو رجل رائع تزوج من حائكة صغيرة .

وفى الضيعة التى تعيش فيها اسرة بانيول كثيرا ما يأتى الاخوة مع ابنائهم الصغار من اجل أن

يقضوا بعض الأوقات السعيدة . وفى هذه الزيارات كثيرا ما يقوم الصغار بممارسة الشقاوة المعهودة يقول بانيول فى كتابه : « لقد عشت طفولة ساحرة .. فقد عاش بانيول فى بيت الجدة حيث توجد حديقة واسعة بها الاشجار الكثيرة يشرف عليها جناينى » يحب عمله مثلما ابناءه وقد صرح هذا الرجل فيما بعد أنه كان يقيم للاشجار نفس المراسم التى تقام للبشر فعندما تموت احدى الاشجار ، كان عليه ان يدفنها مثلما يفعل مع البشر لكن الأطفال كانوا كثيرا ما ينزعون هذه الأشجار ، ويضعون بدلا منها نباتات صغيرة على الرجل ان ينتظر طويلا قبل ان يراها تنمو .

يقول بيير بار فى مجلة لوبوان انه إذا كان بانيول قد منح اسمه بعد وفاته إلى قرابة مائة واربعين مدرسة ، فان طفولته كانت فى حد ذاتها مدرسة بما بها من مغامرات . فهو طفل كان يعشق الطباشير الأبيض والمريلة السوداء ، والحبر البنفسجى . وهو دائما يغنى عندما يتشاجر مع الصغار . وكانت اغنيته المفتعلة هى هؤلاء الاوغاد . زنوج الثورة » لقد خلق بانيول من طفولته شعائر ومراسيم خاصة . فالحياة بالنسبة له ليست سوى درس يتلقاه المرء من أشعار جان لا فونتين : « اعمل وتعلم المعاناة ، فنحن نعتقد دوما » انه الدرس الأزلى الذى تعلمه بانيول من مقاعد الدرس .

ويقول الكاتب ان بانيول قد انتقل فى طفولته بين بعض المدن . وفى تلك الأونة كانت اوروبا تشهد أكبر حركة لتكدس العمال فى المدن . وكان الناس يقبلون القيام بالمغامرة وهم يتركون بيوتهم ومضاجعهم من أجل الاقامة فى أماكن جديدة يكسبون فيها أفضل. علم هذا بانيول أن على المرء أن يدافع عن نفسه ضد الطبيعة . وان يتعلم المغامرة مهما كانت نتائجها ليس بدافع التسلية ، ولكن من أجل البحث عن أماكن جديدة للإيواء والعمل . ويتعلم بانيول ان الذهاب إلى الريف ليس ابدا من قبيل السياحة بل هو درب من دروب المغامرة .

لذا فقد كان لبانيول مفهوم حول السعادة ربما ان البعض ينظر إلى السعادة على أنها المأكل والمشرب الطيبين . وانها احتفالية أثناء العشاء وسط الأسرة خاصة أن هناك اعياد كثيرة يحتفل بها الناس طوال العام ليست هذه وحدها هى السعادة بل هناك ايضا التمتع بأشعة الشمس ويلمس المياه وشم الزهور .

كان بانيول يشعر بسعادة وهو محاط بافراد اسرته فهذا وحده كفيل أن يبعد عنه حدة الملل ويخفف الالام . فالاهل أشبه ببرهان قانونى وعلى المرء ان ينتصر كى يحس بانهم سعداء ..

يقول بيار ان الاب جوزيف بانيول قد قال لاعضاء أسرته فى الشهور الاولى من عام ١٩٠٠ « هذا هو قرن جديد يولد وسوف يكون العلم سببا لسعادة الناس . لقد كان الأب رجلا يؤمن بالعلم والتقدم ، وان العلم سيكون سببا لسعادة البشر . وقد ظل بانيول وفيا لاراء أبيه . وعاش ، هذا القرن اربعة وسبعين عاما يؤمن بالادب والعلم معا . وكان يحس دوما بالسعادة رغم ان هذا القرن قد شهد الحرب العالمية الأولى . ثم انتهت الحرب الثانية بكارثة هيروشيما .

فى روايته « مجد أبى » تردد أحدى الشخصيات الجذابة قائلة « منذ أن أصبح الانسان انسانا ، فان افكاره قد تركزت على هدف واحد . هو ان يرى الماضى دائما . عليه ان يسافر . وان يمارس الحرب . وينجب الاطفال . وعليه ان يكون ناضجا كل هذا من ان يرى ما طرحه خلف ظهره الماضى . وقد فعل بانيول مثل بطلة فقد كان مربوطا دائما إلى ماضيه . ومهما اكتشف من حلاوة الحاضر . الا أنه كان مأسورا دائما نحو هذا الماضى ..

وتحت عنوان « بلاد الكلام » كتب بيير ماركابرو P. Marcabru ان فرنسا مارسيل بانيول قد ماتت فى يونية عام ١٩٤٠ بعد أن احتلتها القوات الالمانية . كان عليه ان يقطع كل ما بينه وبين فرنسا الحاضر ، كى يعود بحمية خاصة .

« والمثير بالنسبة لنا الان ، هو سينما بانيول ، ومسرح بانيول . فالكلمات هنا تنساب كلما ترددت ، وتؤكد أن هناك بالفعل لغة كلام . هذه اللغة تنطلق حتى اطراف الثرثرة . والكلمات تبدو كأنها قادمة من بعيد لكنها مع ذلك مألوفة . لقد قامت حضارة بانيول على الكلام . فهو يميز عمله الابداعى ، ويخلق الابتسامات ايمانا بأن الصمت يقتل الحياة ..

فالكلمات عند بانيول تخلق المشاهد والمشاعر . وتظل ساكنة فى قلوب البشر . تبدو كأنها مؤسسة تربط بين الرجل والمرأة . وتقوى العلاقات بين افراد الاسرة . فتجعل الصغار يحترمون الابتسامات . وتثير الاعجاب بين الاب وابنائه . لذا فلم يكف بانيول عن التكرار بأن السعادة يمكن اقتسامها بين طرفين . وهكذا جاءت أهمية بانيول فى فترة تقسمت فيها اشياء عديدة ، وربحت الوحدة وسادت . وأصبحت الرابطة الأسرية مجرد حلم .

باختصار لقد جعل بانيول الحياة فنا . شرط أن يحيا البشر معا كى نجعل الحياة جنة ارضية لذا فان اغلب شخصيات بانيول سعداء . لديهم قوتهم . وتأثيرهم الاجتماعى . ويرون سعادة الانسان لا تكتمل الا بارتباط البشر ببعضهم ، خاصة الرجال بالنساء .

أما ريمون كاستان فيعتبر أحد الكتاب الذين اهتموا بتاريخ حياة بانيول فقد قدم سيرته الذاتية فى كتاب ضخم عام ١٩٨٧ . وكشف فى كتابه الكثير من الامور الغامضة حول بانيول . وقد كتب كاستان مقالا فى مجلة لوبوان بمناسبة تكريم بانيول فيه يتحدث عن احدى التجارب التى عاشها الكاتب فى اوائل الثلاثينيات . لقد ذهب بانيول إلى لندن بصفة خاصة كى يشاهد السينما الناطقة .. ويبدو ان هذه التجربة قد تركت اثرها واضحا فى الكاتب فعاد إلى باريس ووقف أمام الجمهور الذى يشاهد مسرحية « ماريوس » وقال :

« اليوم يحضر العرض خمسمائة مشاهد . يفضل الكثير منهم الجلوس فى الصف الأول ، أو فى الصف العشرين على اكثر تقدير كى يشاهد العرض عن قرب . لكن فى السينما يختلف الامر كثيرا . فالكل يشاهدون نفس المشهد أيا كان المقعد الذى يجلسون عليه . وكلهم يسمعون الحوار بنفس درجة الوضوح . يمكنهم ان يسمعوا الممثلين يهمسون . وعندما تنساب دمعة فوق خد البطلة . فإن كل المشاهدين يرونها .

لقد تعلم بانيول من هذه السينما الناطقة أن الكلام شيء بالغ الاهمية . اعتقد البعض ان الكلام سوف يقتل السينما لكن الكلام أصبح شيئا هاما فيما بعد .

كان هذا الحادث سببا للتحول عند بانيول . فقد راح السينمائيون يطلبون منه أن يبقى مع المسرح « لماذا تحشر نفسك ؟ فالسينما لنا وليست لك » لذ قرر بانيول ان يعمل فى السينما .. وان يخرج افلامه بنفسه .

لهذه الاسباب أصبح مارسيل بانيول بمثابة ضميرا الناس . ولذا فقد عاش فى قلوبهم سنوات طويلة . قرابة ستين عاما من الحلم الوردى الجميل . هو حلم حقيقى عاشه بانيول مع اسرته فلم يكن ابدا فرداً فى اسرة متفككة . سواء كان ابناء ام زوجا . وهو دائما سعيد .. لذا أحبه قراءه وجمهوره فى كل عصر ولم يكن غريبا أن تخصص عنه مجلة مثل لوبوان أكثر من عشرين صفحة فى احد اعدادها الاخيرة . ونحن نعتقد ان مثل هذا الكاتب سيظل ساكنا فى اعماق الناس سنوات طويلة جدا .

عن مجلة لوبوان — ٣ سبتمبر ١٩٩٠



الثقافة والتنمية

د . لويس عوض

عندما تفضل محمد بن عيسى وزير الشئون الثقافية بالمملكة المغربية وأبرق لى بالدعوة للمشاركة فى ندوة « أصيلة »حول موضوع « الثقافة والتنمية »فقد افترض عنوان الندوة وجود تعارض أصيل بين الثقافة والتنمية ، وكأنما هما خصمان يتواجهان فى ساحة محكمة فهذا مفهوم عبارة Culture Versusdevelop-

ثم تلقيت « تليكس » يطرح القضية نفسها بطريقة أشد غرابة تحت عنوان : « أيه ثقافة ؟ أية تنمية ؟ وكأنما هناك بدائل عديدة من الثقافة وبدائل عديدة من التنمية يمكن أن يغنى بعضها عن بعضها الآخر بدائل لوفرتها وصدقها تجعلنا نحار أمام مشكلة الاختيار .

وبهذا نكون قد قفزنا مباشرة من الأسراف فى الاستبعاد الحضارى الى الأسراف فى الاستبعاد الثقافى ولكننا فى الحالين نجد أنفسنا بازاء تساؤلات جماعة من الباحثين عن طريق المستقبل لاممهم ولاوطانهم .

وبشىء من التامل اهتديت الى الآتى : ان من يضع الثقافة فى مواجهة التنمية انما يطرح قضية الأصالة والمعاصرة فى ثوب جديد ويطالب باعادة فتح باب الاجتهاد فيها ، إما لأن الموضوع غدا مستهلكا ، وإما لنقص الاقتناع بنتائج الحوار فيه واللجاج حوله رغم أنه كان الشغل الشاغل لفكرى العالم العربى منذ بداية عصر النهضة فى كل بلد عربى .

وافتراض التعارض بين الثقافة والتنمية قائم على . تنمية معنى التطور والتغيير وربما اختلاف المسار كما أو كيفا معا ، وهو تصور صحيح . . والتطور والتغيير واختلاف المسار تتضمن معنى تهديد الهوية الأصلية وزعزعة مقومات الذاتية ومن هنا يبدأ الجزع والاحساس بأن كل تنمية تتضمن بالضرورة درجة من درجات هدم الذات وبالتالى فهى تتعارض مع الأصالة .

وهذا تصور صورى أرسطاليسى لفكرة الأصالة ينقصه البعد الجدلى ، وهو مؤسس على ما يسميه المناطقة القوانين الأولية للفكرة ، وهى قانون الذاتية « أى ان الشىء هو هو »« قانون عدم التناقض أى أن الشىء لا يمكن ان يكون نفسه ونقيضه فى نفس الوقت »

وقانون الوسط الممتنع « أى أن الشىء لا يمكن ان يخلو من نفسه ومن نقيضه فى نفس الوقت » وربما أضيف الى هذه القوانين الأولية قانون رابع هو قانون السببية « أى نفس السبب نفس النتيجة .



وهذه القوانين الأولية هي قوانين الثبات النافي لكل حركة ، قوانين الخمول النافي لكل تغيير ، وهي صحيحة في عالم مستحيل ليس فيه الا زمان واحد ومكان واحد ، عالم خال من الفعل والانفعال ، بل عالم كل مافيه من حدود التعريف المنطقي « أي الجوهر والجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض العام ثابت لا يتحول ولا يقبل النمو ولا التنمية .

هذا التصور لهوية المجتمع العربي أو المجتمعات العربية أن لها جوهرا واحدا ثابتا تناله عوامل الصيرورة بالتغيير أو التطور ، أو النمو أو التنمية ، أو الهدم أو البناء ، أو الحياة أو الموت ، أو التجدد أو الفناء ، هو وراء هذا التصور للتعارض بين الثقافة والتنمية . وهو ناشيء من الايمان بكمال الوجود الأول والحالة الأولى واشتمالها على كل ما تحتاج اليه الانسانية في وجودها ومسعاها : أي الايمان بعصر ذهبي اجتمعت فيه كل الفضائل في السلم والحرب ، وفي الفكر والفعل ، وفي الشعر والنثر وفي الوسائل والغايات وفي العادات والتقاليد ، الخ . . وهو نوع من عبادة السلف التي تتخذ من التراث صيحة حرب وتعد كل خروج على التراث زندقة

ولعل عبادة الاسلام هي أقوى عبادة بين العبادات التي عرفها تاريخ البشرية .

فطرح قضية التعارض بين الثقافة والتنمية هو في الواقع اعادة طرح لقضية التعارض بين الأصالة والمعاصرة وهي قضية ممجوجة مستهلكة تتخذ منها الرجعية في كل بلاد العالم سبيلا للبطش بالقيم الجديدة واقتلاع عوامل التحول في المجتمع التقليدي ، وأسوأ ما فيها هو التوفيقية والتلفيقية اليسيرة التي يلجأ اليها حواة الفكر من المحافظين المستنيرين ليمسكوا العصا من وسطها فيرضوا الأطراف وهم بهذا يعطلون تطور المجتمعات والثقافات لأنهم يؤجلون طرح الأسئلة الخطيرة التي يمكن أن تشعل النار في قمامات الماضي .

والمشكلة الحقيقية في المنظور الأرسطاطاليسي للكون والحياة والحقيقة أنه ليس زيفا صراحا رغم أنه لاثبات بالمعنى المطلق في الكون والحياة والحقيقة . بل أن للمنظور الأرسطاطاليسي صدقة شبه التام حيث التغيير والحركة والصيرورة لا متناهية في الصغر In-finitesmal بحيث لا يحسب لها حساب ، فان حسبنا لها حسابا أوقعتنا في المحظور الآخر وهو تمزيق الهوية حيث الهوية متماسكة بكل معنى عملي في حدود ادراكنا الواقعي للأشياء المحظور الآخر هو اقحا الفوضى الهيولية على قوانين التغيير المنظم .

وانما يبدأ المنظور الأرسطاطاليسي في التصدع حين تفعل ابعاد الزمان والمكان والحركة فعلها في الأشياء والأحياء فيتغير المتى والأين والكم والكيف والحال والملك والفعل والانفعال والصيرورة ، حتى تتغير القاطيغوريات العشر التي قال بها أرسطو وعندئذ نحتاج الى منظور اخر لنفهم به ما طرأ أو يطرأ على الأشياء والأحياء من تغيير . . وهذا هو المنظور الجدلي الأفلاطوني أو الهيجلي ، أو الماركسي وهو منطق الحركة لا منطق الثبات ، منطق الصيرورة لا منطق الخمول ، منطق المضمون لا منطق الشكل والصورة .

هنا يبدأ التعارض بين التنمية والثقافة التقليدية أو ما يسمى عادة بالتراث . هنا يبدأ التعارض بين الأصالة والمعاصر ، بين القديم الميت أو الذي لا يريد أن يموت والجديد الذي يطالب بحقه الشرعي في الحياة . وحين يبلغ هذا التعارض نقطة اللاتفاهم تكون الثورات .

وفي طرح التعارض أو التواجه بين الثقافة والتنمية اعتراف ضمني بأن الثقافة عند بعض المثقفين العرب مرادفة للتراث وللثقافة التقليدية ولما يسمونه الأصالة ولكل ما تتكون منه الهوية أو الشخصية القومية ، كما أن فيه اعترافا بالجزع من النمو والتنمية والحركة والصيرورة بوصفها اعاصير يمكن أن تطيح بهذه الهوية القومية . وهذا نوع من اليأس لا يتولد الا في مجتمعات تحس بزلزال التغيير لأن التغيير فيها عاجز عن أن يتم بطريقة سليمة : شيء قريب من حال أوروبا في عصر النهضة الأوربية أو في عصر الثورة الفرنسية وفي تقديري أنه ليس فالا حسنا أن يطول البحث عن الذات أو عن صيغة غير ملفقة للتوفيق بين الأصالة والمعاصرة أو بين الثقافة الموروثة وثقافة العصر ، وهي شرط التنمية ولتكن لنا عظة بالهة الاولمب قبل استيلاء زيوس على عرش السماء والأرض . لقد كانوا أحد نموذجين : إما اباء يبتلعون أبناءهم ، وإما أبناء يخصون اباءهم

أما الطريقة الأخرى التي تطرح بها هذه القضية في هذه الندوة وهي التساؤل الكبير : « أية ثقافة ؟ أيه تنمية ؟ » فهي اشد غرابة لأنها أشد ايهاما بوجود بدائل متعددة . هي طبعا تطرح قضية الأصالة والمعاصرة في ثوب جديد والسؤال : « أيه ثقافة ؟ » يخرج منه « أهي ثقافة الشرق ؟ » « أهي ثقافة الغرب ؟ » « أهي الثقافة القومية ؟ » « أهي الثقافة الانسانية » « أهي ثقافة الأباء ؟ » « أهي ثقافة الأبناء ؟ » « أهي ثقافة الريف ؟ » « أهي ثقافة الحضر ؟ » ونظرا لتعدد الهويات الاثنية في هذه الندوة ، فاعذروني اذا أنا تساءلت : « أهي الثقافة العربية ؟ » « أهي الثقافة النيجرية » « ثقافة أفريقيا السوداء ؟ » أهي ثقافة البربر ؟ أهي ثقافة الشولوك والدنكا والنوير ؟ أهي ثقافة الاشانتي ؟ أهي الثقافة السواحلية ؟ بل أستأذنكم في أن اسأل : أهي الثقافة الدينية ؟ أهي الثقافة العلمانية ؟ وبعد سطوع نجم أيات الله ، من حقنا أن نسأل : أهي الثقافة السنية ؟ أهي الثقافة الشيعية ؟

وبالمثل حين نتحدث عن التنمية تكثر البدائل أيضا ، ونحن بالفعل نتساءل أين طريق السلامة ؟ أهو في التنمية الصناعية أم في التنمية الزراعية ؟ أهو في التنمية الصناعية أم في التنمية الزراعية ؟ أهو في التنمية الميكانيكية أم في تنمية الصناعات اليدوية كما يوصفها بعض الخبراء الأجانب ؟ ولو استمعنا الى نفر منا لتوقفنا عن كل تنمية انتاجية وفتحنا بلادنا بازارا للسياح وعشنا على التجارة وأعمال الوساطة والفندقة وعلى الآثار والمصطافين وطلاب المتعة . والمعجبون بيننا باليابان يرون أن

طريق التنمية الذى لا طريق سواه هـو الدربـة التكنولـوجيـة دون أن يتـأكدوا من أن معتقـداتنا مشـابهة لمعتقدات اليابان . وأيا كـان الأمر فهناك فريق مناقد عاد يذكرنا بـأن سقوطنا لم يكن الا من انحرافنا عن تراث الاسلاف أو من ابتعادنا عن الله ، وهو يرى أن التنمية الروحية وحدها هى السبيل الى انقاذنا من جحيم مأدبة الغرب ، وبالصحـوة الدينية حل كل مشاكل التنمية **وقـد انتهى الأمر بعـد عشرات السنين من رفض نموذج الحضارة الغـربية أن الفجـوة بيننا وبـين البلاد المتقدمة قد ازدادت جيـلا بعـد جيـل بحيث أصبح ملؤها يمثل عبئا حقيقيا على البلاد المتخلفة والبلاد النامية .**

كـل هـذا أت من تفتيت معنى الحضارة وتصور أن الحضـارة سلة من الفـاكهة عنـد فكهـانى غشـاش نتقى منها ما نريد ونترك ما نريد . وفى تقـديـرى أن الحضـارة ، أيـة حضـارة ، كل لن يتجزأ فليست هنـاك صنـاعـة من غـير أمـراض الصناعة وليس هناك تحرير للمرأة بدون السلبيات المترتبة على تحريـر المرأة ، وليست هناك ديمقـراطيـة بـدون السلبيـات المـترتبـة عـلى الديمقراطية ، بل وفى تقـديـرى أن أرقى نوع من الحضارة فى أى عصر من العصـور يستوعب كـل ما هـو ايجابى فى الحضارات السابقة ، وأنه ليس هنـاك شىء اسمـه حضــارة شرقية وحضـارة غربيـة الا بالمعنى الاثنولوجى وانما هناك فقط حضارة أو حضـارات راقيـة وحضــارة أو حضـارات متخلفـة وحـين تـزول عقدنا نحو الغرب فنحس بأننا نحن واضعـو أسـاس حضـارتـه وأهم ايجابياتها يزول هذا الرفض المـدمر الذى يجعلنا نعرف كل شىء عندنا بأنه ماليس عند الآخرين .

وحـدة الحضـارة الانسـانيـة لاتتفـتت وتـفـتيـتهـا مـظهـر الانحطاط . وحدة الحياة لا تتفتت الى روح ومادة ، فانما هما وجهـان لشىء واحـد . فكـما أن لـلأرض روحـا وللبحـر روحـا وللصحـراء روحـا فكـذلك للالـه روح . وقد كانت هذه الازدواجية سبب التمزق فى كل المجتمعات عبر التاريـخ ، عنـدنا وعنـدهم على حـد سواء . ونحن الآن نـدخـل عـلى حضـارة الصناعة بمنطق المجتمع الزراعى أو مجتمع البداوة .

وفى تقديرى أن أهم ما تتميز به الحضارة منذ عصر النهضة الأوربية الحديثة ، هو تعميق الزمان والمكان وتعميق المسافات بين البشر وبـين المجتمعـات وبين الـطبقات وبـين الأوطــان . فـإن كــانت كلمــة « تـعميــق » الـزمــان والمكــان والعلاقات البشرية والجغرافية .

اقصد بتعميق الزمان والمكان أو تعميقهما ان الانسان الذى عجز عن اطالة عمره أو تخليد حياته أو تجديد شبابه على الأرض عن طريق حجر الفـلاسفـة كـما كـان يحلم علماء العصور الوسطى بحسب ما تقول التجربة الفـاوستية أطـال عمره ، لا بحسـاب السنـوات ، ولـكن بحساب الاعمال أو الانجازات أو الأفعال التى يحققها خلال سنوات حيـاته وذلـك عن طـريق اختـراع وسائل الانتقال والنقل السريع من الدراجة الى القطار الى الباخرة الى السيـارة الى الـطائـرة الى مكـوك الفضـاء . ونحن الآن نفـطر فى القاهرة ونتغدى فى باريس أو لندن وقد كان المرء من قبل يحتاج الى ستة شهور ليقطع نفس هذه المسافـة أو بتعبير اخر كـان خلال ستـة شهور لا يستـطيـع أن ينجـز الا عمـلا واحدا ، أما الآن فهو يستطيـع أن ينجز مئات الأعمال وأن يرى مئات المدن وأن يقرأ مئات الصفحات .

كـذلك كـان النـاسـخ القـديم لا يستطيع أن ينسخ الا كتابا واحدا كل ستة شهور ليقرأه قارىء واحد أما الآن ومنذ جوتنبرج فـالمطبعـة تستـطيع أن تـطبع فى ستـة شهور عشرات الكتب ، كل كتـاب منهـا من الاف النسـخ ليقـرأهــا آلاف القراء .

كـل الانسـان قبـل اختــراع التلغـراف والتليفـون والصحـافـة والراديو والتليفزيون لا يستطيع أن يتفاهم الا مع المحيطين به ، وكان الخبر أو القرار أو الـرأى يحتاج الى أيام أو أسابيع أو شهور ليصل الى دائرة واسعة ، أمـا اليوم فلو قتـل رئيس فى أمريكا أو سقطت وزارة فى فرنسا أو نشبت حرب أو انتشر وباء فى أقصى المعمـورة عـرف النـاس الأمـر فور وقـوعه ، كـذلك كـان الخـطيب لا يستـطيـع أن يخـاطب الا المئات فى وقت واحد ، أما الآن فقد تسمع الملايين خطابه فى نفس الوقت .

كـذلك قصرت المسافـات بين النـاس والـطبقـات والمجتمعـات والأوطان الى حد يهدد بابتلاع الانا فى الغـير ، ومع ذلـك فقد كـانت ايجـابيات هـذا الابتلاع أو الغـزو تتجاوز سلبياته ، لأنها عمقت معنى المجتمـع المدنى ثم معنى المجتمـع الانسـانى وعمقت معهـا حقـوق الانسـان والمؤسسات الاجتمـاعية التى تشـرك المجتمع كله فى كفالة الضمــان الاجتمـاعى وحقــوق الانســان وفى احــلال الضمــير الاجتماعى محل الضمير الفردى .

ومع ذلك فتعميق معنى الزمان وازالـة حـواجـز المكـان وتـوطيـد الروابط بين البشر هى مجرد أشكال الحضارة الانسـانيـة الحـديثة أمـا مضمـونها فهى هـذه الغايات التى تحدث عنهـا ، وأخذ الـشـكـل لا يـغـنى عــن أخــذ المضمون .

فـما جـدوى أن نـأخـذ مثـلا بوسائل الاتصال الحديثة كالمطبعـة والصحـافة والاذاعـة والتليفزيـون وكل ما هو سلكى ولاسلكى اذا كنا نستخــدم الاذاعـة والتليفــزيـون لتثبيت القيم المتخلفة وخزعبـلات الماضى فى عقول الجماهير وأذواقهم بدلا من تثقيفها بـالقيم الراقيـة فى الآداب والـفــنــون والـعــلـوم الانسانية .

ولست اقصد بهذا أن ممارساتنا الثقـافية كلهـا شر فى شـر ، وانمـا اقصد من يتأملهـا يجد أن هـامش التخلف والـرجعية فيهـا أكبـر من صلب التقـدم والتنمية ويجـد أننـا نـأخـذ الشكـل أو الأداة ونهمـل المضمون الغاية التى اخترعت الأداة الحديثة لتحققه . وهذا معنى فصل التكنولوجيا عن القيم .

بـل نحن نباهى أحيـانـا بهـذه الازدواجية الضارة فنعلن أن موقفنا من الحضارة الحديثة هو أن نـأخذ ما فيها من تكنولوجيـا وأن نهمل ، بل أن نقاوم ما فيها من قيم مستوردة بوصفه غزوا ثقافيا يمكن أن يزعزع قيمنـا الأصيلة . نأخـذ كل مـافيه راحتنا ومتعتنا المـادية ونـرفض كل ما يشيع فينا وفى مجتمعاتنـا القلق الحضارى اللازم لتغيـير المعتقدات التقليدية والأفكـار الباليـة . نقبل السيارة والطيارة ونرفض الغاية من اختراعها . نمد يدنا للغير كل عام طلبا للمعونة ونرفض تحديد النسل بـدعوى أنـه مؤامـرة استعمـاريـة لابـادتنـا . نتحـدث كثيـرا عن الدساتير وحقوق الانسـان ونرفض الديمقراطية المستوردة بـدعوى ان الشورى فى مجتمعنا التقليـدى غير ملزمـة للحـاكم . نؤمن بـالجبر المطلق فى عالم يعتز بحرية الاختيار وهكذا دواليك .

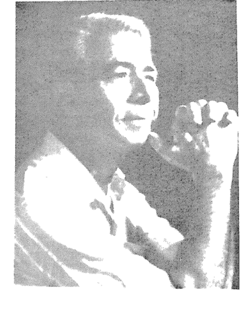
هذا أذن جوهر مشكلة الثقافة والتنميـة التى يكـثر المثقفـون من الحديث عنها فى الأيام الأخيرة سواء باسمها أو بأسماء مستعارة عديدة .

إن هذه الازدواجية فى النظر الى الفكـر والحياة ـ هـذه الازدواجية ـ هى التى جعلت ثقافتنا التقليدية فى كثير من الأحوال تقف حائلا بيننا وبين كل انقطاع حقيقى بالحضارة المعاصرة بـل وتمثل حجـر عثرة فى سبيل التنمية العلمية والتكنولوجية والمادية ذاتها . وأبسط أية على ذلك أن احساسنا بالزمن لم يتغير كثيرا عما كان عليه منذ قرون .

ليست هنـاك أمة يعيش نصف ابنائها القـادرين نصف العام فيهـا يشبه الاجازة المتصلة ، ثم تأمل أن تدخل القرن الحادى والعشرين فى زمرة الانسانية المنتجة الراقية القادرة على الأخذ والعطاء ◆

عن جـريـدة « الأهــرام »

٢٧ / ٨ / ١٩٨٨ .



مجموعة قصص الذئبة .. والبناء فى القصة القصيرة

شمس الدين موسى

. أصدر الكاتب القاص « سليمان فياض » مجموعة قصصية جديدة بعنوان « الذئبة » ، تشتمل على ثمانية قصص كتبها سليمان فياض فى الفترة الأخيرة « الهجانة ، الذئبة ، زهرة البنفسج ، عود الكبريت الجفاف ، زينب ، عنتر . . . » ، وأنه ليس جديداً أن نقول أن سليمان فياض يمثل واحداً من أهم كتاب القصة القصيرة فى مصر والعالم العربى ، ويشى بذلك إنتاجه الوافر المتنوع منذ مجموعته الأولى « عطشان يا صبايا » ، التى صدرت عام ١٩٦١ ، وحتى آخر أعماله الذئبة ١٩٨٩ ، فضلاً عما تنضح به أعماله من رؤى لقضايا حياتنا المختلفة ، فهو واحد من الكتاب الذين يتخذون القصة القصيرة والطويلة وسيلة حيه وحيدة للتعبير عن شجونهم وهمومهم المختلفة تجاه ما يدور فى الحياة ، دون افتعال التجريب أو التجديد فى الشكل ، أو فى التجارب التى لا تحمل سوى غير حق التجريب ، فقصة سليمان فياض تقترب كثيراً من قصة « نجيب محفوظ » ، وقصة « يوسف إدريس » فيما تطرحه على القارىء من قضايا تؤكد معايشة الكاتب لكل نواحى الحياة المختلفة . وعلى هذا فلقد لاحظنا فى قصص « سليمان فياض » نوعاً خاصاً من التشكيل الدرامى ، والمضمون ، فلم يقف عند مستوى واحد من الأداء القصصى على الرغم من ميله الشديد للقصة الواقعية ، ولا نقصد بالقصة الواقعية هنا تلك القصة التى تحاكى الواقع فى تفاصيله المختلفة ، وتتوازى معه مثلما فعل بعض الكتاب فى الخمسينيات ، وإنما الواقعية فى قصص سليمان فياض تنبع من زاويتين :

الأولى ـ طريقة اختياره لأبطاله ، كأناس واقعيين أحياء ينتمون للفئات الأوسع من المجتمع .

الثانية ـ ما يوصله الكاتب من تساؤلات أورؤى أو حلول تكون مرتبطة برؤيته الواقعية المتقدمة ، التى لا تبتذل القضية أو الحدث الذى يقدمه .

وتأتى مجموعة الذئبة ـ الأخيرة ـ فى غالبية قصصها لتوصل نفس السمات التى عرفناها لدى سليمان فياض فى قصص كثيرة مثل مجموعاته « عطشان يا صبايا ، والعيون ، وبعدنا الطوفان ، وفاة عامل مطبعة . . . . » فهى محكمة البناء ، نالت الكثير من عناية الكاتب الذى أقام فى أعماله توازن دقيق بين عناصر القصة القصيرة المختلفة كالسرد ، والحوار ، والوصف دون أن يغلب عنصر على عنصر كما يفعل بعض كتاب القصة .

ويمكننا تقسيم قصص مجموعة الذئبة الى ثلاثة أقسام هى على الترتيب :

١ ـ القصص التى تعاملت مع الواقع بشكل مباشر .

٢ ـ قصص استخدمت الرمز لتوصيل أفكار ورؤى الكاتب .

٣ ـ قصص حاول فيها الكاتب الخروج من أسلوبه التقليدى فى الكتابة ، والذى عرفه به القراء منذ أعماله الأولى .

* * *

« القصص الواقعية التى تعاملت مع الواقع مباشرة »

ويتمثل ذلك المنحى فى المجموعة فى القصتين « زينب » التى نشرها فى مجلة الهلال من قبل ، وقصة « زهرة البنفسج » ، حيث لاحظنا أن الكاتب أو بطله فى تلك القصص يغرق داخل مشكلة التغييرات التى أصابت المجتمع المصرى ، فى الفترة الأخيرة ، مما ينحو بها نحو التسجيل ، وإن كان الكاتب لا يقصد التسجيل بطريقة رصد

الحادثة التاريخية ، كما يفعل كتاب القصص التاريخية ، والكاتب هنا مغرم برصد التغييرات ، التى أصابت شرائح من المجتمع المصرى ، وهى شرائح الطبقة الوسطى بمستوياتها المختلفة ، كما تبين قصة « زهرة البنفسج » ، والشريحة الفقيرة المسحوقة من الطبقات الفقيرة ، التى تمثلها زينب / الخادمة فى قصة زينب ، حيث لاحظ الكاتب تلك التغييرات ، ولا نقول عنها التطورات فى مستويين ـ أولهما ـ المستوى الفكرى الذى سقطت فيه شرائح من الطبقة الوسطى المتميزة ، والمستوى الاجتماعى والاقتصادى ، الذى ارتفع بزينب الخادمة ، التى كانت تكدح لخدمة أسيادها : أو مخدومها ، لكنها فجأة تكتشف إمكانياتها ، وجمالها ، وتميزها ، الذى يرتفع بها درجات مع عصر الانفتاح ، الذى أثرت فيه شرائح عريضة من المجتمع . وهى لشرائح هامشية ، لا تمثل طبقة واحدة ، وإنما أفرادها أتوا من مختلف الطبقات ، والخادمة واحدة من تلك الشريحة الهامشية الصاعدة من الطبقة المسحوقة ، فهى تنتقل من بيت مخدومها ، الذى تغارزوجته عليه منها ، إلى فئة أصحاب السيارات الفاخرة ، فهى فى نهاية القصة تركب سيارة مارسيدس ، ويقول الكاتب على لسان الراوى فى القصة ، بعد أن فاجأه مظهر زينب :

« كانت العربة سوداء ، ثمنها عشرات الألوف ، فانزعجت للحظة ، وانحنيت أنظر إلى صاحبة الصوت ، كانت أمامى سيدة ، فاخرة الملبس ، والماكياج ، تكرر قولها :

ــ تفضل يا سيدى ، أوصلك ، ألا تعرفنى ؟ وضحكت ورأيت أثر الجرح باقياً وراء الماكياج ، وفى الجبين ، فقلت . . . .

ــ من زينب ؟

فقالت ضاحكة . . .

ــ نعم يا سيدى . أركب ، أوصلك . لا تخف

قلت لها . . . .

ــ تعلمت السواقة ؟ متى ؟

فقالت . . .

ــ سيارتى . ألا تصدق

ومدت لى يدها برخصة القيادة ، كان بها اسمها ، وكانت مهنتها سيدة أعمال . . . .

ولعل تعبير سيدة أعمال هو التعبير الذى اصطلحت عليه العاملات فى المهن غير المشروعة فى عصر الانفتاح السعيد ، وربما تكون تاجرة لكن أين لها رأس المال ؟ وربما تكون قد مارست أعمال السمسرة ، لكن من أين لها الخبرة أيضاً فى فترة وجيزة أتاحت لها امتلاك مثل تلك السيارة . . . وربما يكون عملها الدعارة أو العملات ، أو تجارة الممنوعات كالحشيش والكوكايين . . . . فالقصة تحكى ما حدث من خلال ما وصلت زينب اليه ، تلك الفتاة الفلاحة البسيطة ، التى بدأت حياتها خادمة لدى أبناء الطبقة الوسطى ، وعندما طردوها كان ينتظرها ذلك السعد الذى لا يظهر إلا للموعودين .

وإذا كانت قصة زينب قد عنيت برصد التغيرات فى الجوانب المادية للمجتمع المصرى ، ولدى شرائح محددة منه ، وهى تغييرات مفاجئة وغير محسوب أبعادها على الخريطة المادية والاجتماعية للمجتمع ، فهى تمثل نوعاً من النمو السرطانى الذى يصيب أفراد وشرائح اجتماعية ، لا ينتظرها إلا الغناء السريع ـ وإذا كانت قصة زينب عنيت بذلك ، فإن قصة « زهرة البنفسج » تركز على بعد آخر ، فهى تبين التحولات الفكرية ، التى ربما تفسر الحالة الأولى ، فلم يكن متوقعاً أن تقع أبنة استاذ الجامعة الذى يعمل فى بناء العقول ، فريسة للأفكار الرجعية المتزمتة التى يشيعها الشباب فى جنون وهوس دون نظر للإختلافات الفردية بين شخص وآخر ، حيث يفاجىء بطل القصة بأن ابنته الشابة والجامعية قد فلتت منه بانتمائها إلى جماعة من تلك الجماعات ، وأصبح مسئولها أو أميرها هو القدوة الأولى فى حياتها ، فهو مقدس ، وكلامه مقدس ، تتعامل معه دون تفكير ، بينما يتضاءل دور الأب ويتقزم ، حتى يتحول إلى لا شىء ، عندما يعرف أنها تزوجت ـ دون أن تخبره ـ من ذلك الشاب الملتحى ذى الثياب المزيتة ، والذى يعمل كصبى بقال ، مما يجعله يسقط فى الحيرة لمباغتة تلك المفاجأة ويقول على لسان الأب :

« وعيت فى لحظة انى تنازلت حين حاورته ، حين عارضته القول ، وإننى سأضعف أمام ابنتى وترجح كفته هو عندها ، حتى لو هزم فى حوار معى . . » فالمسألة لدى الأب ، الذى فلتت ابنته من بين أصابعه تتلخص فى أنه يخشى الهزيمة أمام ابنته ، فهو لا يدرى أنه هزم منذ فترة طويلة ، هزم منذ ترك ابنته فريسة لتلك الأفكار . . . وإذا حاولنا استنتاج دلالة ما من القصة ، فإننا ندرك لأول وهلة دلالة واحدة ، تتمثل فى أن الجامعة والتعليم ، والأسلوب التعليمى هو المسئول عن ضياع الشباب ، فإذا كان أستاذ الجامعة ـ كما يقول الكاتب فى القصة ـ يخشى مقارعة المناقضين له فى الفكر ، إذن فحجته ضعيفة ، وذلك دليل على إفلاس الشرائح المتعلمة من الطبقة الوسطى ، بعد أن أفلست الطبقة كلها أمام ما يدور على صعيد الاقتصاد والسياسة والمجتمع كله ، وأن هزيمة ذلك الأستاذ ، أو اعترافه بالهزيمة أمام ذلك الشاب الملتحى المزيت ، الذى تزوج من ابنته يمثل البعد الآخر ، أو الوجه الآخر من المشكلة الاجتماعية فى مصر ، وهى التى صعدت بالخادمة إلى مستوى استخدام السيارة المارسيدس ، بينما هو لا يمتلك السيارة ، فالمشكلة فى مواجهة أمثال زينب ، هى ذات المشكلة التى غرق فيها أستاذ الجامعة ، ولم ير سبيلاً غير ضرب ابنته على وجهها ، وإرغامها على ركوب سيارته بينما هو لا يعرف أى شىء مما يحيط به كما يقول على لسانه :

« لم تجبنى بحرف ، وظل وجهها هادئاً ، وادعاً ، مستسلماً وكأنها قد وضعت قناعاً فوق الوجه ، صارت غريبة عنى ، صرنا معاً الأب ، والابنة ، غريبين ، وبت لا أعرف ما يأتى به الغد . . » وباختصار نرى أن الكاتب فى كل من قصة « زينب » ، وقصة « زهرة البنفسج » يحدد المسئولية ، دون إطلاق للشعارات المباشرة ، فهو يتطرق إلى هموم المجتمع المصرى بشكل مباشر مقتحماً وراصداً لها من خلال أسلوب القصة .

* * *

« محور القصص الرمزية »

ويتمثل ذلك المحور فى كل من قصتى « الهجانة » ، « وعنتر » ، فالقصتان تعاملتا مع القهر من زاويتين مختلفتين ، القهر على المستوى الفردى الذى عاشه المسجون ، الذى لم يعلن الكاتب سبب تهمته مما يجعلنا نميل إلى اعتباره أحد المسجونين بسبب المعتقدات ، وما أكثرهم فى عالمنا العربى ، فلقد قهر ذلك المسجون فى زنزانته الانفرادية . ولقد تمثل القهر الذى قرر سجانوه أن يزيقوه إياه فى شخص ذلك الكلب المدرب عنترّ ، فهو حيوان ، يستخدم للحصول على الاعترافات كما يذكر المسئولون عن السجن فى القصة ، فلقد اختبر قبل ذلك فى عشرات العمليات ، واثبت كفاءة ، ولا بديل له حتى ينتزعوا مايريدونه من ذلك المسجون ، فيطلقون عليه الكلب « عنتر » داخل الزنزانة .

وتأتى المفاجأة عندما يقرر ذلك المسجون أن يقاوم جلاديه ، فلقد قرر أمام حبه ورغبته فى الحياة ، ألا يستسلم لهم ومن ثم فلقد دخل معركته مع رمز القهر والتسلط « عنتر » فالكلب فى القصة يقف فى مؤخرة مسلسل القهر ، أو واجهة لكل أسباب القهر فى مواجهة ذلك المسجون الضعيف والوحيد ، وعندما ماتدور المعركة بين السجين وعنتر لايصدق أحد أن السجين سينتصر فيها ، على الكلب ، لكن المفاجأة أنه يستخدم كل مهارته كرجل فيحيط عنق الكلب بذراعيه

ويظل يتعارك معه ، حتى يترك الكلب جثة هامدة مما يفاجىء الجميع .

والكاتب فى القصة يرى أن الرغبة فى الحياة والمقاومة لابد أن تنتصر على كل الكلاب ، الذين يختفون وراء الكلب « عنتر » الذى يعتبر على شراسته أضعف حلقة فى سلسلة القهر ، وعندما يزول الخوف فلابد أن ينحسر القهر ويذوب ويتلاشى ، وهو ما أوصلته ، القصة من خلال لغتها المكثفة والحوار المشحون الموصل ، والمكمل لكل ما يريد الكاتب توصيله .

وإذا كان البطل الفرد فى قصة « عنتر » قد انتصر فى عملية محاولة ترويضه وإخضاعه للقهر ، بعد أن قرر عدم الاستسلام ، فإن الفلاحين فى قصة الهجانة ، قد نجحوا أيضاً فى الانتصار على القهر الجماعى ، الذى مارسه العمدة/البيك ، والذى نال البكاوية بعد أن بذل الكثير من البراطيل لأعوان الملك مستخدماً فى ذلك كل أجهزة القمع البوليسى ، والهجانة بكرابيجهم وأسلحتهم التى كانوا يستخدمونها لإخضاع الأهالى ، وعندما قرروا أن يقاوموا بالطرق السلمية والسلبية سرعان ماحققوا انتصارهم على العمدة البيك ، ولم تنجح كل الأساليب لإخضاعهم ، وفى النهاية قرر المسئولون عزل العمدة ، واختيار بديل عنه ، وإرجاع الشاب « عبد العاطى » الذى انتزعه العمدة للتجنيد ، على الرغم من حقه فى الاعفاء بأعتبارة أزهرياً ووحيد والديه .

وإذا كانت القصة تروى عن حادث من أحداث الهجانة عندما كانوا ينزلون الريف فيرهبون أهله - إلا إن رؤى الكاتب تتسرب للقارىء عبر السرد والحوار فى القصة ، فلقد كان هؤلاء الجنود البؤساء ، هم أداة القهر الذى عندما استطاع الفلاحون التغلب عليه بالحيلة فى بعض الأحيان ، وبالسياسة فى أحيان أخرى زال مفعوله . . والقصة مليئة بالدروس التى تمتزج بالحياة الواقعية ، تقدم مضمونها بطريقة غير مباشرة ، لكنها حملت الكثير من الوعى ، وأوصلته للقارىء بطريقة لا يمكن أن ينساها فى زحمة حياته اليومية .

القصص التى خرج فيها الكاتب على أسلوبه »

يمثل ذلك المحور كل من قصة « عود كبريت » ، وقصة « الذئبة » التى وقفت فى مرحلة وسط بين قصص المجموعة وقصة « عود كبريت » . فقصة « عود كبريت » أكثر تكثيفاً من القصص الأخرى وربما تكون هى أقصر قصة كتبها سليمان فياض طوال حياته ، وتعتمد على المفارقة التى تطرحها الحياة كل يوم ، من خلال حادث عادى يمكن أن يحدث فى أى مكان ، ويتمثل فى حادث قتل أحد الشبان فى لحظة خاطفة بسبب عود الكبريت - كما يقول الولد صبى المكوجى . لكن السبب لم يكن « عود كبريت » ، وإن كان عود كبريت هو الذى فجر الأحداث فى القصة ، فالسبب هو وجود ذلك الشخص البلطجى الذى يمارس تسلطه على سكان الشارع ، وأدى به ذلك التسلط إلى الأفعال الشائنة فى دكان المكوجى بسبب أنه بسبب أنه يريد أن يشعل سيجارة ، مما أدى بصاحب الدكان إلى قتله فى لحظة . فالقصة تعتمد على سرد الحادث العادى ، الذى يمكن أن يحدث فى أى مكان ، ولقد حاول الكاتب بكتابة قصة « عود كبريت » كتابة ذلك النوع من الأقاصيص القصيرة جداً ، والتى تعتمد على حادث واحد أو مفارقة واحدة ، ونجح إلى حد كبير فى ذلك ، وإن كان لم يتوغل داخل الشخصية الضحية أو القاتل ، واكتفى فقط بسرد ما حدث ، مبينا دور السيدة الغريبة التى لم تترك القتيل وحاولت إسعافه بقدر الإمكان ، لكن الجرح كان نافذاً . ويبقى فى النهاية أن نعرف أن حادث القتل كان بسبب « عود الكبريت » ، فحياة الإنسان فى بلدنا فى بعض الأحيان ، ربما لا تساوى عود كبريت ، وهو ما تريد القصة توصيله .

وتأتى قصة الذئبة لتكون أجمل قصص المجموعة ، والبطلة تمثل حالة إنسانية شديدة الشفافية قلما تتكرر ، فهى تشرب الخمر أمام أصدقائها وأصدقاء زوجها المتوفى الذين تدعوهم وترتفع بجمالها وأسلوب ضيافتها وسموها فوق الجميع ، لكن الخمر لاتدعها كما هى ، بل إنها تطيح بها فتخرج كل مابداخلها من ضعف إنسانى ، وإحساس بالوحدة والضياع مما يجعلها تقرر فى لحظة ما أن تكون عارية امام الجميع ، فتكشف عن ذلك الضعيف الكامن داخلها وتنفجر فى بكاء ونشيج صارخة بصوت مكتوم ملتاع كأنه صوت « ذئبة » . من خلال تلك التفاصيل يعرض لنا الكاتب الكثير عن تاريخ تلك الشخصية وزواجها غير المتكافىء بزوجها الذى توفى ، وترك لها ثروة كبيرة ، ولم يترك لها أى ذكرى لسعادة أو حب أومتعة ، مما جعلها عندما تبكى تكون مثل ذئبة جريحة ، لم تفلح الضيافة ولا الصدقات ، ولا الأيام فى لئم جراحها ، فهم أصدقاء زوجها ، ويعرفون كم هو جرحها ، وإن كانوا جميعاً متآمرين بالصمت .

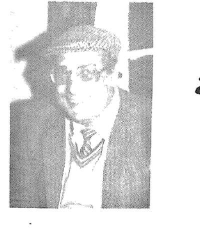
والقصة من أجمل قصص المجموعة تعامل فيها الكاتب مع حالة إنسانية خاصة من الخارج ، وهو ما يؤكد مهارته لأنه كشف لنا فى لحظة ما عن عمق ذلك البئر العميق مبينا كم هو الإنسان يعيش المفارقة بين الضعف والقوة ، فالحاجز بينهما ضعيف ورقيق للغاية ، يستطيع أن يهدئه كأس من الخمر ، أو الاستغراق فى الشراب استمراراً الحالة النسيان ، أو لجلب التوازن المفتقد .

ملاحظة هامة

ثمة ملاحظة أرى أنها شديدة الأهمية وتتصل بقصص « سليمان فياض » ، وهو كاتب يتميز بخبرة مؤكدة فى عالم القصة ، وتتمثل تلك الملاحظة فى أن قصص « سليمان فياض » بالمجموعة ، كتبت فى معظمها وفق طريقته وأسلوبه الذى لم تستهوه المغامرات الشكلية فقط بعيداً عن المضمون ، الذى تريد أن توصله القصة ، ومن ثم فلم نلاحظ أن لديه غرام ما بالتغريب ، أو التقليد المستحدث ، أو الإغراق فى التجارب الصوتية أو اللغوية ، وذلك على الرغم من عنايته باللغة ، والتراكيب الفنية . وبذلك يمكننا أن نقول عنه أنه من الكتاب الذين لم يستدرجوا تحت تأثير بعض العبارات التى شاعت فى الفترة الأخيرة مثل ما يسمى بالحساسية الجديدة ، أو الحداثة ، فتأتى القصة على حساب التجربة والمخزون النفسى الإنسانى ، والتى لاحظنا استغراق عشرات الكتاب خاصة الشعراء ، فى محاولة تفسير تلك العبارات وتحقيقها أثناء عملية الإبداع .

والمؤكد فى قصص الذئبة - أن سليمان فياض ، كان شديد الاهتمام بالبناء الدرامى داخل القصة بنفس القدر من الاهتمام الذى كان يفرضه الموضوع ، كما كانت قصص المجموعة تقترب لحد كبير من عالم تشيكوف ، وهنمجواى وغيرهما من الكتاب العالميين الانسانيين ، حيث لم يكن الكاتب يتدخل بتعليقاته ، وإذا حاول القارىء رصد ذلك ، فإنه ربما لا يجد تعليقاً واحداً للمؤلف ، وإنما كانت الحركة الدرامية ، هى التى تفرض التعليق المناسب الذى يترسب داخل القارىء ، كنتيجة حتمية لمسارات الأحداث والأبطال . والمثال على ذلك يتجسد فى قصة زهرة البنفسج ، التى لم نر للكاتب أى تدخل فيها ، على الرغم من ميله لشخصية الأب الذى يمكن أن يستميل القارىء لأول وهلة . فالقاص من الحنكة والذكاء الذى لا يجعله يسقط فى مثل تلك الهنات ، وهو ما جعل قصص المجموعة تتسم بالتماسك والقوة ، وهو ما ميز قصص سليمان فياض طوال حياته الفنية .

الدهشة في مجموعة (الحنان الصيفى)



د . مصطفى عبد الغنى

لانه ليس رومانسيا ، فان منطقة الدهشة لديه تظل متوهجة دائما بما يمكن ان يثيره هذا الانسان الواعى الذى يقع فى الدائرة المحكمة اليومية فى العالم الثالث .

والدهشة تظل من أهم سمات احمد الشيخ ـ وربما اهمها على الاطلاق ـ منذ جاء من القرية الى المدينة ولما يجاوز العشرين من العمر ، فعرف فيها ضروبا حادة من التغيير الحاد ضمن ما شهدته المنطقة العربية فى النصف قرن الاخير .

لقد هبط من شمال الوادى الى العاصمة ، وحمل فى اللاوعى الفنى ارهاصات الحلم اليوتوبى للقرية المصرية وعطائها القيمى ـ لا المنتمى ـ ومن ثم ، فان رؤيته للقاهرة ، بكل ما فيها من متغيرات السياسية والمجتمع والانفتاح الاقتصادى والتدهور الفكرى .. وما الى ذلك حولت الدهشة لديه الى (حالة) خاصة تعمقت فى الوجدان وتحددت فى سلوكه اليومى وبممارساته الواعيه فى الفعل الفنى .

وهذه الحالة لم تكن حلما ليليا تحكمه قوانين النوم ، فلا تتبقى فيه غير اسلاك واهنة من التوهج القائم على الرؤية والفهم وحسب ؛ وانما تحولت الدهشة فيه إلى حلم من احلام « اليقظة » التى دفع اليها صاحبها دفعا فى هذه المدينة .

لقد تحولت القرية التى كانت الى المدينة التى اصبحت . .

وبدت القرية (اليوتوبية) لبُعد الشقة بينه وبينها الى حلم مفقود

ومراجعة اعمال احمد الشيخ القصصية تؤكد لنا هذا كله ، لقد صدر له اربع مجموعات قصصية ، تبلورت فيها الدهشة الى حلم وتطورت الى حلم مفقود بعد ذلك .

إننا فى اول مجموعاته القصصية (النبش فى الدماغ) ١٩٨١ امام هذا الانسان المدهوش امام هذا العنف الى درجة السادية ، وامام هذا التغير الحاد من وداعة الريف وقيمه الى صخب المدينة وعريها ، أمام بسمة الريفى وادبه ومديه ابن المدينة وقسوته ، وهو يتمثل فى ضمير المتكلم / القاص امام ما يراه فى القاهرة لاول مرة ، ويتغير العنف فى مجموعته الثانية (مدينة الباب) ١٩٨٣ الى آثار التغيير الاقتصادى ، ليعود ضمير القاص من جديد (محاصرين بالاسوار كنا) مسهبا فى تحويل مدينة بور سعيد من مدينة التاريخ والمجد الوطنى الى مدينة السوق الحرة والبضائع المهربة ، من مدينة السخرة والكرباج والديون وفتح القناة الى مدينة الداكرون والشموازيه والسموكن والكشمير ، ان مدينة بور سعيد هذه المرة كانت تنكر اسمها وتتحول الى شىء آخر لا يمت بشىء الى موقعها وتاريخها الطويل .

واذا كانت بورسعيد تصور (مدينة الباب) التى انتهت الى سوق ، فان المجموعة الثالثة (الكشف المستور) ١٩٨٥ ترصد اهتزاز طرفى البندول الى طرف آخر ، من خراب المدينة وتصدعها الى انعكاس هذا كله فى دخيلة الانسان المصرى وتدميره من الداخل ، ان القاص (الذى يتلمس ضمير المتكلم ايضا ! !) لا يستطيع ان يقاوم رغبته الوقحة فى تعريه اخيه الاكبر وطمن القيم النبيلة التى كانت فى يوم ما جزءا من القرية ، وهو فى سعى للاندماج فى قيم المدينة انما يلغى القيم المثالية التى درج عليها سنوات طويلة ويحاول الخلاص منها الان .

وهذا الموقف يرصد دون شك جرعات الدهشة التى لا يفتأ صاحبها من الاقتراب منها والتعامل معها تعاملا يوميا فى مواجهة ما يحدث فى مصر المعاصرة .

وتتعدد نظرات الدهشة تتحدد اكثر فى احدث اعمال احمد الشيخ القصصية (الحنان الصيفى) (صدرت عن مختارات فصول) . . وتمتزج الدهشة فى جملة احاسيس اخرى مثل الغربة والانتظار والحيرة ، ولكنها تنتهى فى نهاية الامر الى افاق الحلم وتستريح اليه .

وليس اللجوء الى الحلم هنا هروبا من واقع مر ، وانما هو ولوج الى عالم جديد ، يجد فيه صاحبه ، وراء اسوار المدينة واغراءاتها (يوتوبيا) القرية القابعة فى حضن الوادى ، حيث تظل منبعا صافيا لكل القيم النقية فى الوجدان المصرى ، فيتحول الحلم هنا الى حلم بقرية لا تحيا فى الماضى بقدر ما تحيا فى (المستقبل) ، وتتحول القرية الى نوع من الحلم الموعود .

فلنتوقف ، اكثر ، فى ربوع (الحنان الصيفى) قبل ان نغادره لنعيد النظر اليه من بعيد .

إن المدقق فى مجموعة (الحنان الصيفى) يلحظ انها تعميق بشكل ما لما حاول ان يقوله فى قصصه السابقه كلها ، إنها تحاول أن ترصد ـ خلال دهشة الكاميرا ـ هذه التحويلات الحادة التى طرأت على واقع الانسان المصرى وفكره ، ومن هنا ، نفهم تخطيط الترتيب القصصى فيها الذى يبدأ من القرية وينتهى الى القرية ، ثم يبدأ من القرية وينتهى الى المدينة ـ فى مرة اخرى ـ ثم يبدأ من المدينة لينتهى الى القرية ـ فى مرة ثالثة ـ وكأن المدينة الان فى العاصمة / القاهرة تتحول الى (القرية المدينة) بالنسبة لموقعها الجغرافى من خارطة العالم وتطوراته المتلاحقة دائما .

لقد تحولت المدينة الى قرية فى العالم الثالث .

— ٢ —

إن قراءة مجموعة (الحنان الصيفى) تمنحنا قناعة انها تتكون - كما اشرنا - من ثلاثة محاور ، كل محور فيها يتكون من عدة وحدات فنية صافية ..

وسوف نرى ان العنصر الرئيسى فى كل وحدة هو الذى يكون - مع بقية العناصر الاخرى - الرؤية الاساسية التى يتكون منها العمل كله ، والتى تؤكد فى نهاية السياق انها تمضى على اساس مجيئها فى خـطط التغييـر السيـاسى والاجتماعى .

وتتعدد الوحـدات وتتحدد المحاور . .

اننا يمكن فهم هذه المحاور من فهم التغيير الذى يطرأ على الشخصيات ، فثمة محـور ينتمى الى عـالم القريـة / النمـوذج ، ويستلهم فيـه صاحبه هذا العالم القديم الذى نعرفه جميعا ، ولا نخطىء فيه هذا العالم المثالى ، بما يعرف بالتراحم والتواد والحرص على الجار ، والتعاطف مع الصغير واحترام الكبير وما الى ذلك من بقيـة هـذه التقـاليـد الفاضلة .

وهذا المحور ، هو الذى تمثله القـريـة المصريـة ولما يعصف ببنيتها التغييـر وريـاحـه العـاتيـة منـذ الستينات .

وهنا ، فاننا امام محور فنى آخر ، محور فنى يصور عالم الريف بعد ان غرفته قيم المدينة / العصر ، ونالت منه يد التغيير ، وتحولت روح الانسان الريفى الى روح التاجر ، وبدا كل شىء قابلا للبيع والشراء

وعند هذا التغيير الطارىء يتحدد المحور الثالث اكثر ، ان ارهاصات التغيير تفعل فعلها فى البنية الاجتماعية للانسان المصرى ، لتصل الى اقصاها فى مجتمع المدينة ، حيث يترك فيه الانسان كل القيم النبيلة للريف ليحيا فى العالم الجديـد ، عالم هـو حصيلة كل التغيرات الحادة التى شهدها العالم وانعكست - بوجهها السلبى خاصة - على منطقتنا ، وسمت فيها كل القوى الامبريالية الى محاولة اختراق الانسان المصرى فى المدينة .

وفى هذا المحور - الاخير - فنحن فى العالم الثالث ، حيث يفقد الانسان المصرى براءته الاولى وقيمه النابعة من روح حضارته العريقة .

وبدهى ان تنامى المحاور الثلاثة فى عالم واحد يخضع لوصول رياح التغيير . . ففى عالم القرية ، الذى كان ينعدم فيه فعل التغيير او تنعدم رياحه كان التاثير منعدما ، اما فى عالم القرية الذى اقتربت منه هذه الرياح زاد حجم التأثير ودرجته ، فاذا ما انتهينا الى العالم المعاصر ، عـالم المدينة ، لادركنا ان رياح التعرية استطاعت أن تحقق فى فعلها الدائب الدائم ما تصبو اليه من احداث هذا التغير السلبى فى البنية .

واذن ، فان رياح التغير تعمل بعنف الان فى عالم المدينة ، الـذى هو عـالم الحاضر ، ورغم ان ثمة دورا حيويا فى تغير القيم لا يخطىء قط عالم القرية ، فان ثمة تأثيرا يكون اقل فعالية فى هذا العالم الذى كان ، هذا العالم البعيـد ، الذى تمثـل فيه (القـرية المثـالية) قـطب الرحى ، وهو عالم يصعب العثور عليه الان .

بيْدَ أن هذه المحـاور الاساسية للعمل تخضع لعدة قوانين اشد صرامة من تلك التى تخضع لها الوحدات الفنيـة - القصص - لتحدد عوالمها وتاكيدها .

وهنا ، نجاوز المستوى الافقى - المحاور - الى المستوى الرأسى عند التوقف عند كل قصة لتحدد من تكون العناصر الرؤية الفنية للمجموعة ، والتى تبعث فى مجملها الدهشة عند الولوج من باب هذا العالم ، عالم الحنان الصيفى العارض .

فلنتوقف عند الوحدات الداخلية ودلالاتها . .

— ٣ —

إن كل معنى اشارى لكل قصة يمنحنا دلالة مغايـرة لسواها ، وهى دلالة تبدو للوهلة الاولى مقابلة لغيرها - لامتوازية - غير ان تعميق النظرة لرصد العلاقة التى تربط بين هذه الدلالات سوف يصل لنا - فى نهاية الامر - الى المعنى الرئيسى الذى سعى اليه الكاتب فيما يسمى (بالرسالة) .

يقدم لنا المحور الاول احداث تشير الى ان هذا الحنان الذى بدا وكأنه يبعث من قبر الماضى البعيد فى لقاء الصديقين لا يمثل غير سحابة صيف عارض ، ينتمى الى هذا الحاضر المعاصر ، ومن هنا ، فان الصديق الاول / القاص يسهب فى كيف التقى بصديقه بعد غيبة طالت ، كان قد تغير فيها كثير من الاحداث والناس ، فـاذا بالصديق يمتلك الان سيارة فاخرة (كان لا يمتلك شروى نقير) ، ويـرتـاد احـدث الفنادق وارقاها (كان لا يملك كوخا) ، ويحمـل سيجارا اجنبيا فاخرا فخما ويحتسى اغلى المشروبات (كان يشكو من العـوز والفاقـة) ، ويمضى الصديق مع صديقه فى هذا الصيف حاسبا ان الصداقة ما زالت قوية كما كانت ، وان الانسان هو هو لم يتغير مع تغير كل شىء ، حتى اذا ما مضى الصيف وكاد يدرك القـاص / الصـديق ابعـاد الموقف ويلخصه قائلا (انها حماسة صيف زائفة سرعان مـا تـزول بـانتهـاء مـوسم الاجازات) — ص٢١ - .

وهو نفس الهاجس الذى وجد القاص / الموظف نفسه فيه - فى قصة اخرى - حين حمل اوراقه ليعمل فى شركة ، فـادرك انـه اذا مـا اراد الاستمرار فى هذا الزمن الردىء عليه ان يصبح ملفا و (رقما) فقط (اخذت اوراقى ووضعتها فى المظروف الخالى دون ان يعترض . . اهرب من المبنى فى تعجل وقلق) — ٨٣ -

وتكشـف هـذه الوحدات يمكن وضعهـا فى مقابـل وحدات اخرى مناقضة لها .

وتحـديد عنـاصر العـالم القديم يمكن ان يتكشـف ، اكثر ، بوضعه المناقض بجانب عناصر العالم القديم ، فمن توازى العالمين يمكن تحديد الدلالة التى يسعى اليها .

وهو موضوع المحور الثانى

ان هذا المعنى الذى انتهى اليه الصديق الموظف يفهم فى سياق جديد ، فاذا كـان الانسان هنا يقع تحت نير العالم الجديد ، فـإنه فى قصتى (الشملولة والمحروس الثانى) هو جزء من تقاليد العالم القديم . . ان (الشملولة) هى العمـة / النموذج فى الريف التى تمثل عصرا كاملا من التقاليد الراسخة سواء فى المأكل او المشرب او الزواج ، وهى النموذج الثابت الذى نعرفه كلنا كاحدى سمات الريف فى مواجهة نموذج اخر هو العم المحروس الثانى الذى يصر دائما على ان يكون حادا منحرفا ، ثابتا فى موقفه الخاطىء من الاخرين .

العمـة الشملومة والعم المحروس يمثلان نماذج ثابته فى هذا العالم القديم .

وعلى هذا النحو ، فنحن امام عالم تكاملى ، نحن امام شخصيات مثل الشملولة والمحروس فى مواجهة الصديق فى الحنان الصيفى .

وبين هذين العالمين ـ المحورين ـ ثمة عالم تتداخل فيه القيم وتختلط ، وتتحول القرية الى المدينة ، وتزحف المدينة الى القرية ، وتغدو المدينة فى نهاية المطاف لونا من الوان القرى التى يختلط فيها الشخصيات كما تختلف الطباع كما تختلف النماذج .

انها ازمة التغيير فى عالمنا الثالث . وهى ازمة (المدينة) فى هذا العالم التعس

المحور الثالث تمثله وحداته الفرعية الكثيرة ، والتى تفوق سابقتها عددا ودلالة . . فنحن امام هذه الاحداث المتسلسلة بتفاصيلها الصغيرة وجزئياتها التى تعبر عن المرحلة بكل ما فيها من سقوط واصرار . .

ان (كلاب السيجة) ـ القصة التى تحمل عنوانها ـ امام الشيخ عمران الذى يقف ضد طوفان التغير والاغراءات المتلاحقة لبيع ارضه (رمز الهوية) ، وهو فى هذا كله ثابت صامد ، لا يلوى على شىء ، يستمع من آن لآخر صوت الشر (بع يا رجل) ، بينما هو مشغول بهذه الكلاب التى يقلبها ما شاء له التقليب ، وهو فى هذا متخذا موقفا مضادا لما يراد له ، وهو موقف له جذور تعود الى اسلافه ، فرمز اللعبة هنا يأخذ ابعادا اعمق من المعنى الظاهرى ، فهو بارع فى هذه اللعبة ، بل ابرع من يلعبها الان (وانه بلا ادنى شك فارس اللعبة فى البندر مثلما كان ابوه فارسا فى لعبة التحطيب ايام كان التحطيب لعبة الرجال فى الزمن الفائت) ــ ص ٤٨ ــ

ويتحول الشيخ عمران الى عبد الونيس فى قصة (ليتهان) ، الذى يشهد ثراء صديقه القديم (الدرملل) ، ويلاحظ موقف زوجته التى تدعى ـ لهول الموقف ـ ثراء وهميا لها ولاقاربها ، ومع ذلك ، فهو لا يملك غير ان يراقب ما يحدث سواء فى تصرفات الزوجة او الصديق او مفردات هذا الواقع الفجى او فى هذه السنوات الطويلة (التى لم يعرف فيها احدهما اخبار الاخر) .

ويقترب هذا المعنى كثيرا فى قصة مثل (الابتلاع) ، حيث نحن امام هذا الرجل الذى يفقد كل شىء الا قدرته على مراقبة ماحوله والتفكير فيه بصوت خافت فيما يحدث من هذا الابتلاع الذى اصبح سمة الحياة والأحياء : الحقوق ، الميراث ، جوع الصغيرة ، الامهات الحيارى ، الاشقاء الاثانيون الى غير ذلك من التفصيلات التى تذوب فى النسيج الفنى ولا تذوب فى نسيج الدلالة وبنية المضمون .

وهذه القصة الاخيرة فى المجموع (الابتلاع) تطور كثيرا من دلالات العمل على مستويات رمزية واشارية ثرية تتوالى فى نسيج القصة :

ــ امهات الزمن الفائت يا صاحبى كانت تعرف واجباتها وتقوم به على خير وجه . .

ــ الام التى تسمح باغتصاب جرعات من اللبن الصناعى ـ من الابن ـ قبل ان تصل الى فم طفلة فى عامها الاول لا تؤمن على مصيرها فى مستقبل الايام .

ــ وانت افندى لن تزرع او تحصد . .

ــ كان يتجاوز حدوده ويسألك ان كنت ايها الافندى قادرا على دفع تكاليف قعدة من قعداته المسائية لتجيب بالنفى ليضحك ويوشك ان يجعلك هدفا لاضحاك اتباعه ناسيا انه هو نفسه الشقيق .

ــ ان من يفرط فى حق طفلة لم تكمل عامها الاول مستعد ان يتعامى عن حقوق شعب واستلاب وطن (٩٧ / ١٠٧)

وعلى هذا النحو ، نحن امام العناصر الفنية الداخلية التى تنسج خيوطها فى ثلاثة محاور تنقل لنا هذه العوالم الثلاثة ، عالم القرية مرة ، وعالم المدينة مرة ، وعالم القرية / المدينة مرة ، وخلال هذا التتابع نصل الى هذا الواقع الذى يفرض علينا الدهشة التى لا تلبث ان تسلمنا مع ضغط الواقع وجبروته الى شىء يشبه بالحلم الذى نحاول جميعا العيش فيه .

لقد اصبحت القرية هنا هى الحلم المنشود ، والحلم معادل موضوعى للمستقبل المنشود الذى نبحث عنه جميعا دون ان نعثر عليه فى هذا الواقع .

وتحول القرية الى حلم (بالمستقبل) هو كل ما بقى للقاص داخل العمل وخارجه .

بيد ان هذه الدهشة لاتبدو فى بنية المضمون فقط ، وانما يمتد الى آفاق الاداء الفنى وأدواته .

وهنا نصل الى دلالة الشكل الفنى

يلاحظ ان الضمير يتشابك مع دلالة الحدث مما لا يمكن انكاره ، فضمير المتكلم هنا يغلب على اربع قصص من ثمانى قصص (الحنان الصيفى / الشملولة / الدائرة / فارس) وهو ما يعنى ضمير الاعتراف وتأكيده .

والاعتراف هنا يشير الى المشاهدة والمشاركة والاقتراب .

فى وقت ، نجد فيه ان القصص الأربع الباقية تستمد من ضمير المخاطب دلالة الاعتراف ايضا ، وهو ما يشير فى نهاية الامر الى امر هام ، هو ، ان جيل احمد الشيخ (منهم : خيرى شلبى ، صلاح عبد السيد ، محمد مستجاب ، يحيى الطاهر عبد الله ، عبد الوهاب الاسوانى . . وغيرهم) يعودون من آن لاخر الى القرية فلا يجدونها ، ويعيشون الدهشة التى تطول قبل ان تتحول الى حلم جديد ، حلم يجسد التوق الى القرية المفقودة .

ورغم هذا العود الحالم الى (يوتوبيا) القرية الان نجده فى الرواية الطويلة كما نجده فى القصة القصيرة . . فان القرية تحولت من القرية / النموذج الى المدينة / النموذج ، حيث تحولت المدينة ، مع تطورات العالم الثالث الى شىء اشبه بالقرية / الواقع ، ومن ثم ، زاد الالحاح على البحث عن القرية / النموذج .

لقد انقضى العالم القديم واصبح ذكرى ، واتى العالم الجديد واصبح واقعا ضاغطا ، على العقل العربى المعاصر .

هذه ملحوظة ، والملحوظة الاخرى تتمثل فى تخلف القيم الرومانسية القديمة وابتعادها ، فبعد ان كنا نعاين تحليق الخيال الى اعلى ، والانفصال عن هذا الواقع والبكاء عليه . . الى غير ذلك ، اصبحنا الان امام الهبوط الى ارض التغيير والاتصال بهذا الواقع والاقبال عليه .

واصبح التعامل مع الواقع الجديد تعاملا مع الدهشة ، التى تولد الفعل الايجابى ، وتدفع اليه سواء بالحلم او تلمس الطرق لتغييره .

وفى الحالتين ـ الحلم او التغيير ـ ابتعدنا عن عالم الرومانسية الاخاذ بكل مافيه من خيالات وتمحور حول

الذات والشكوى والانين وما الى ذلك .

ولان التحليق حول الذات لم يعد هو الهدف الاول ، فان احساس بـ (الغربة) القائمة بدا مسيطرا على عقول الجيل وقلوبهم ، وهذا الاحساس ناتج عن الكائن وما يجب ان يكون ، بين الواقع والمثال ، وتبلور هذا الاحساس بما يمكن ان يطلق عليه (ادب الغربة) الان .

غير ان هذه الغربة لاتحمل حزنا قاتما قائما وحسب ، وانما امتزج بها الاحساس الاول بالدهشة ، فولد هذا كله حالة من الامل الغامض والتطلع الى المجهول .

ومراجعة مجموعة (الحنان الصيفى) يمكن ان يضع ايدينا على جدلية السقوط والصعود التى لا تخلو قصة واحدة من قصص المجموعة من تأثيرها . ان القاص فى قصة (الحنان الصيفى) يدرك ان عودة الصديق الوفى القديم اصبح من قبيل (حماسة صيف زائفة) ، وحلم بطل قصة (الزائرة) بالماضى البعيد يظل خيطا قائما فاعلا رغم عالم الاحباط الجديد (ابتسمت واطمأن قلبى وحلمت بعودة اواصر الود والالفة بين ابناء فرعنا الفقير فلعلنا نفلح فى استعادة ميراثنا الشرعى) ، كما ان فارس فى القصة التى تحمل اسمه يرفض ان يصبح رقما ميكانيكيا فى آلة مجهولة فيهرب (من المبنى فى تعجل وقلق) ، واخيرا ، فان صاحب (كلاب السيجة) ، رغم درجات الاحباط الكثيفة التى يحيا فيها ، وتحت اصرار الخناجر الموجهة اليه (بع بع ..) فانه لا يبيع ، كما لا يخضع لضغط الاخرين ان يحمل ما تبقى من نقود الارض ليسافر (الى تلك المدن البعيدة) .

ان الشيخ عمران ـ لاعب السيجة ـ هنا يرفض ان يبيع القرية / الرمز ، ويرفض ان يكون الثمن ان يذهب هذه المدينة / الرمز ، وهو فى كل ذلك ، لا يملك غير الاصرار على الاستمرار متمثلا ابيه الذى كان بطلا فى اللعب والرفض ايضا فى هذا (الزمن الفائت) .

بل ان هذا الزمن الفائت هو الذى يرضاه الشيخ عمران ، ولا يرضى بغيره بديلا ، فهذا الزمن (اليوتوبى) البعيد هو الذى يطمح اليه اى انسان واع فى هذه المدينة التى تحولت فى خارطة العالم الثالث الان الى قرية لاتمت بصلة الى القرية المصرية القديمة ، وانما تحاكى القرى المعاصرة ، التى اصبحت ذيلا ـ ضمن قرى اخرى كثيرة ـ للرأسمالية العالمية الحديثة ، والتى تسعى الى ان تصبح كل هذه القرى فى العالم الثالث سوقا لبضائعها ، ومعاملا لاجراء تجاربها على هذا العالم المتخلف .

والملاحظ هنا ان هذا الزمن الفائت عند الشيخ مهران ليس غير عالم (الشملولة) و (محروس ..) حيث تقبع القرية المصرية فى الوجدان المصرى المعاصر وليس خارجه .

وعلى هذا النحو ، فان القاص/ عمران يسعى الى الهروب من هذا العالم بالصمت ، فهو كل ما يملك ، فالقرية اصبحت الان (مستقبلا) مفقودا بفعل الدهشة فالحلم الى مستقبل موعود .

وحتى تعود القرية / الحلم ، فان الدهشة آخر ما يحرص عليه القاص المعاصر ، فى عالم فقد الكثير من براءته واحلامه ايضا .

عالم فوزية مهران الروائى

عبد الغنى داود

قدمت الكاتبة الروائية فوزية مهران روايتين يرتبطان معا ارتباطا حميما فى الجو ،

والمشاعر والشخصيات ويتواليان فى الزمان وإن إختلفا فى المكان . فروايتها الأولى « جياد البحر » ١٩٨٧ المكونة من ستة فصول ليست رواية تقليدية تعنى بالأحداث والشخصيات من الخارج .. بل تركز على العالم الباطنى لأبطالها والتفاصيل الداخلية ، ومدى ارتباطهم وفنائهم الداخلى فى عالمهم المحيط وهو البحر « .. البحر الجميل .. » حيث الموج يمد بنا الى المبدىء المُعيد « البحر العميق .. والمحيط القاموس .. » فوق سفينة فى مياه البحر فى مايو .. وفى بداية صيف ١٩٦٧ .. هذه السفينة التى تحوى دفئا وحنانا وشحنة حب متصل وتحمل الزادوالماء لمن اعتزلوا حياتنا . ومهمتهم الإبقاء على نور الفنارات بازغا .. لتهدى السفن المارة من بعيد . ومن يبحثون عن مرفأ وميناء أو معادن بأرضنا الصعبة الوعرة . وهى مهمة إنسانية غالية . وتحدد حياة البحارة حركة هذه السفينة .. أما مَنْ فى الفنارات فقد علمهم إنتظارها الشوق والصبر والجميل .

وفى هذه المرة تحمل السفينة فريقا مسرحيا وخليطا من المفكرين والسياسيين ... [.. تخطر فى بحر العرب الدامى .. وأسنة سعابه المرجانية تلتمع بنذر الخطر . فريق المثقفين يمثل امة العرب ـ من فلسطين ومن الجزائر ومن مصر .. يدور بينهم حوار .. تتأجج أحاديث الفن والسياسة .. دوامة العذاب لا تنتهى .. الأحداث تبحر بين الماضى والحاضر .. تشق طرقاتها ـ تحتدم .. تستبق كجياد البحر البيضاء وجياد البحر تغنى قطع المخمل البيضاء المكونة من تدافع الأمواج وتدور بينهم على متن السفينة مسرحية جديدة حقيقية وموحية .. تتداخل أحداث المسرحيتين معا . يقول الربان .. [زياد] .. [البحر يبنى الرجال .. قبطان السفينة .. الذى تنبهر به الرواية [نور] .. تبهرها قوة شخصيته وحساسيته للخطر وتقديره للأمور وإتزانه وخبرته ونضجه الإنسانى .

وتلتقى . الرواية [بمأمور فنار (الأخوين)] . . ولربما تعمدت الكاتبة ألا تذكر اسمه عن عمد . . فالأسماء هنا لاضرورة لها لأنها تهتم بجوهر الشخصية وهو عالمنا الباطنى وكذلك ستفعل مع شخصية العامل الذى يرش الطريق بالماء فى روايتها الثانية . . هذا المأمور الذى يعشق زوجته لكنه لا يطيق الحياة معها فى الأسكندرية فيهرب منها الى جزيرة الفنار النائية . . لكنه لا يستطيع الحياة بدونها فيواصل كتابة الرسائل اليها يبثها أشواقه . . وعندما يعود اليها فى إجازة يفر من الاستاذ ومن الربان [زياد] : ألا يتخلى البحار أبدا عن مركبه وأن يكون على إستعداد دائما ، [وألا يأخذك شىء على غرة . . أويدعك فى غمرة ، أو تكون لحظة من الغافلين] . وتنقطع رحلتهم ويعودون الى السويس ، و [بلال] يشعر ان هناك صيفا ملتهبا . . إذ يأتى حزيران ١٩٦٧ حزينا خانقا . .

أن محاولة تلخيص هذه الرواية هو نوع من التعسف . . لأن اللمسة القرآنية التى تتغلغل بين ثناياها تقودنا الى رؤية كونية تحتوى الأحداث والشخصيات . فالكاتبة تحاول إعطاء مجموعة من الإنطباعات المتوالية المستقلة بعضها عن بعض . . فى إطار جو البحر والعلاقة الحميمة بين القبطان والبحر ودرجة القوة والعمق بينهم وبين عالم البحر . وتهمل الكتابة . . الى حد ما . جاذبية الحكى والتواصل الى كشف تفاصيل غموض الأحداث وتعنى بولالة تفتيت السرد الى وحدات تتقاطع وتتداخل بطريقة مركبة ، وكثيرا ما تتوقف الكتابة عن السرد عند نقطة لتنتقل الى تأمل فى التجربة الشعورية واللاشعورية للبطلة الراوية [نور] ، وهى كثيرا ما تستأنف السرد من نقطة بعيدة ـ الى حد ما ـ عن النقطة التى كانت قد توقفت عندها . وأحيانا ما يعترض جمل السرد جمل خبرية تقريرية أقرب الى التعليقات الصحفية التى تفسر جماليات الأسلوب الروائى .

والمكان الروائى هنا هو البحر . فوق ظهر سفينة تجوب موانىء وفنارات البحر الأحمر . وهنا نجد أكثر شخصيات الرواية جاذبية وهو القبطان أو الربان [زياد] لأنه يفهم أسرار البحر ، ويكشف ألغازه ، ويعرف كيف يسبح فى أمواجه العاتية . أما الزمان فى الرواية فمحدود بعدد الأيام والليالى والساعات والدقائق من شهر مايو ١٩٦٧ ـ وهى الأيام التى تسبق الذكريات الأليمة لهزيمة يونيو ـ لكنه زمان ممتد فى عمق وعى هؤلاء البشر ونلاحظ أن الكتابة هنا تجمع فى هذه الرواية ـ كما فى روايتها الثانية « حاجز امواج » بين أكثر من مستوى قصصى . فالمستوى الواقعى تمثله حكايات (مأمور فنار الأخوين) وفريق الممثلين وعلى رأسهم الممثلة (أمل) ، والمستوى الأسطورى الذى يجسده (الربان زياد) والأستاذ (الدكتور زهران) اللذان يؤمنان بأن [لابد لرحلة أن تستمر مهما حدث . ولا نعرض سفينتنا ابدا (للعطب) وكذلك [الاعرابى العجوز] الذى ينشق البحر فجأة عنه ، والعالم الذى يحيط بضريح ولى الله احمد بناس . .

ويتراوح إستخدام اللغة ـ هنا كما سبق ان قلنا ـ بين المزج بين لغة القص التقريرية والتعليقات الصحفية ولغة الشعر المجازية . وإن كانت قد تخلصت الى حد كبير من اللغة التقريرية والتعليقات الصحفية فى روايتها الثانية « حاجز أمواج » وهى هنا تقوم شخصيات أغلبها من المثقفين سواءا كانوا كتابا أو سياسين أو فنانين . . ومن الممكن أن نطلق عليهم طبقة الصفوة . . لكننا من خلال رحلة الرواية نلمس أن الربان ذا الخبرة الوجودية والثقافية الكونية التى وهبتها له الطبيعة والفطرة السليمة أكثر تأثيرا وعمقا من هؤلاء الذين يستمدون ثقافتهم من بطون الكتب . . أو الذين تبهرهم الشعارات البراقة . . لذا يمكن جوهر الرواية فى معانقة الوجود الذى لابد أن تستمر رحلته مهما حدث وألا نعرض كينونة وجودنا للعطب فنقع فى الوجود الساقط حتى ولو لم تتحقق ذواتنا المفتونة بما تراه ، يخدعها ظاهر العالم الحسى عن إدراك حقيقيته ومصيره المحتوم . ففى تخلى (الفرقة) عن عرض المسرحية نوع من دفن النفس فى أرض الخمول . . حيث يتوقفون عن عرض مسرحية ذواتهم . . فقد أدركوا أنه لا ينبت نبات من الأرض إلا إذا دُفن وانغمر . .

وفى روايتها الثانية والأخيرة « حاجز أمواج » ١٩٨٨ تستكمل المؤلفة تجربتها الخاصة التى تناولتها فى روايتها الأولى « جياد البحر » . . لكنها هنا تترك البحر وتستقر على أرض اليابسة . . تعود الى رحم الأرض . . أرض قرية سندبيس فى أرض مصر . . فى فترة تلت هزيمة ١٩٦٧ وبدأت فيها حرب الإستنزاف . فى هذه الرواية يكون الربان [زياد] قد تزوج الرواية [نور] المؤلفة . . وينزل الربان من فوق سفينته ويحال الى الإستيداع ، ويصطحب معه زوجته [نور] لتتعرف على أمه [خالدة] الشخصية الاسطورية المعطاءة التى تحيط الجميع بحبها وحنانها . . ويكون قد سبقها الى قرية سندبيس فريق عمل من الأصدقاء أغلبهم ممن كانوا على ظهر السفينة فى رواية « جياد البحر » . . يستعدون لتصوير فيلم سينمائى عن البناء والتعمير أعدت قصته [نور] وتقوم ببطولته صديقتها الممثلة [أمل] التى خرجت من المعتقل منذ فترة ومعها زوجها الفلسطينى المخرج [بلال] وشقيقته الأصغر ومساعده [معين] ، والممثلة الشابة [منى] ، والنجم السنمائى [عادل عبد الرحمن]

يلفت نظر الراوية [نور] رجل يرش طريق العربات الترابى بالماء . . كأنه من معالم القرية . . يدور فى حركة دائبة لساعات . . وهو بلا اسم . . تماما مثل (مأمور فنار الأخوين) . . وكأنه عملها العظيم والمغمور فى نفس الوقت . . أكبر من أن يكون لها أسم . . [فهو يملأ الدلو من الترعة . . ويسكبه . . وتحسب أن الملل بعد قليل يقعده . . أو يفتر أو تخور همته] . وتكشف أن [الصبر حاجز أمواج لنا] و (حاجز الأمواج) هو كما يقول الربان [زياد] جدار من الحجارة والصخر . . حتى تتكسر لديه الأمواج ـ وتصل الى الشط خفيفة ـ لطيفة . . مهدهدة ـ يمرح فوقها الأطفال ، وتهتف [الرواية] لنفسها . . متمنية لو تشتغل حاجز أمواج . . فهذا العمل جزء من طبيعتها وعملها والفرق انها حاجز أمواج من اللحم البشرى [حاجز أمواج من الجسد الحى . . ليس سدا من الصخر والحجر . . كيان إنسان مرهف الحس والعصب . . تنكسر الأمواج لديها ولا تدعها تنفذ

أبدا ، . . تحطم ضلوعها . . تفتت عظامها . . تدمّى نشيج الحشا . . وتطل صامتة] .

وتستعرض الرواية علاقات الحب ما بين (منى) الممثلة الشابة و (عادل عبد الوهاب) النجم السينمائى الذى يمثل دور المهندس المنعزل فى القرية وكيف انه يغار من (معين) مساعد المخرج وشقيقه الأصغر لأن (منى) تستلطفه وهو متعلق بها . . لكن (معين) الشاعر الفلسطينى الذى هاجر من دياره مع شقيقه (بلال) لا ينتظر إلا يوم العودة الى فلسطين . إلا يوم العودة الى فلسطين . ونتعرف على شخصية (الدكتور عزمى) المسئول الكبير فى السلطة والذى كان يحب (أمل) لكنه تنكر لها عندما تم إعتقالها وعاد ـ دون جدوى ـ ليجد حبه فتصده (أمل) . . ومن المهم ايضا ان نتعرف على أحداث الفيلم الذى يصورونه فى القرية . . إذ يدور حول مهندس انطوائى لا يختلط بالناس ، ويحب (مُدرسة القرية) التى تعيده الى الإندماج مع الناس . . فالفكرة الأساسية للفيلم هى إظهار كيف تلتحم القرية امام الفاجعة . . وتتوحد بالألم والغضب والثورة من أجل شهيدها . . هذا الذى تشاركهم التمثيل فى الفيلم أمه (ماما سكينة) . . التى كانت ممثلة كبيرة إعتزلت التمثيل منذ إستشهاد ولدها فى هزيمة ٦٧ وتصاب بالخرس من جراء الصدمة . . لكنها توافق على المشاركة فى التمثيل . . على أن تؤدى دورها صامته . . لا تنبس بحرف .

ويتذكر الربان [زياد] ماذا كان يقول لبحارته : [. . عندما يكبر علينا البحر ويشتد . . تكون أشد على أنفسنا من البحر علينا . . معنى ذلك اننا نستدعى القوة والصلابة والعزم . طبيعة الحدة والعنف . . كل ذلك للمواجهة وبعدها نعود الى طبيعتنا . . السماحة والمرح « اللين والحنان » وقد يغنى البعض . . أو يكتبون الشعر . . المهم هو الإلتحاق والقدرة على المواجهة . . واكتشاف النفس فى كلّ الحالات] وعندما تلتحم المجموعة تكتشف (الراوية) أن صداقتهم [حاجز أمواج متين لهم . . يصد عنهم غائلة . . المحن . . وغدر الأمواج الطاغية . . ويسند ظهورهم] ، ويتذكرون استاذهم الدكتور زهران) وأقواله عن الفن وغاية الفنان الذى يسعى لمعرفة إنسان أخر . . وفهم طبيعته وعالمه الداخلى . . هذا الفهم يقوى صيغة التفاهم بينهم . . ويتعرفون فى بيت (الأم خالدة) على (فريدة) الفلاحة الصامدة التى لا تكف عن العمل ، والذى توفى زوجها ابن عم الربان زياد فعاشت لتربى أولادها .

ويأتى نبأ إستشهاد (خالد) الشقيق الأصغر للربان زياد فى حرب الإستنزاف . وتكون الفاجعة فى الحقيقة وليست فى الفيلم فقط . وتلبس القرية كلها (السواد) ويأتى الجميع لتعزية (الأم خالدة) فى ولدها الشهيد . ويتحامل (زياد) على نفسه . . فالربان لا يترك مركبه ابدا . . لا يتركها للعطب . . يدافع عنها حتى النفس الأخير . يُفضل أن يغوص معها . . بعد إنقاذ الجميع . وتقترح (أمل) أن يقيموا مدرسة بإسم الشهيد . .

وتنشأ قصة حب جديدة بين (عايدة) ابنة (فريدة) التى تدرس فى الجامعة والتى عادت الى القرية فى مأتم الشهيد (خالد) و (معين) الذى يفتح لها قلبه وينشر لها أشعاره ، ويروى معاناته كفلسطينى مشرد بين المخيمات وصمود شعبه . ويعود النجم (عادل) الذى كان غائبا أثناء الفاجعة ، وتلومه (منى) وتطلب منه ـ إن كان يحبها حقا أن يقوم بعمل نافع له معنى ، ويقرران الإنضمام الى المجموع والعمل معهم فقد اكتشفا ان تفكير هذه المجموعة وسلوكها شىء واحد . ويأتى (رجل الماء) ليعزى (الام خالدة) ، ويلقى بحكمته أن [العمل باق ولا ينتهى] ، وتكشف (نور) أن الرجل البسيط هو حاجز أمواج لنا . . فقد منح الرجل نفسه وقدمها هدية لهم ، إذ يقول : . [إنسان يولد ويعود . . يقصر أجله أو يعمر فى الأرض . . لابد من الرجوع ويبقى العمل قائما . . حاضرا . . وشاهدا . .] . وتنهض (ماما سكينة) من رقدتها وتنطق ، وتذهب الى (الام خالدة) لتواسيها وتقف بجانبها .

وتنتهى الرواية بتصوير غلام صغير يرش الطريق الترابى بالماء بدلا من الرجل العجوز . . ثم يمسك فى يده فسيلة نخلة ويزرعها فى الأرض ويسقيها من ماء القلة . .

والرواية كما نرى لا تعنى تماما مثل سابقتها « جياد البحر » بتفاصيل الأجزاء الخارجية للحياة ، بالأشياء المحيطة . . فالروايتان تشغلات نفسيهما بجوهر الحياة وبأرواح البشر المتباينة وغير المحددة . . لا بالمنازل ، أو العوالم المثالية أو أحوال [المصانع . وفوزية مهران فى الروايتن تسعى لتسجيل الإنطباعات العديدة التى يتلقاها الشعور ، وتحاولى عن طريقها تصوير اللحظة الحية التى تعيشها شخصياتها بانتقاء دقيق بما يؤدى الى تناول مساحات صغيرة من التجارب إنسانية . . وهى مهمتة بالكشف عن إهتزازات ذلك اللهب الباطنى إلى أقصى حد . . الذى يومضى بالأشياء فى حد ذاتها ـ لكنها تهتم بشىء خارج الرواية . . شىء ميتافيزيقى يتعلق بروح الإنسان . . شىء أكثر إتساعا فى الرؤية وأعمق فى الدلالة . . مستخدمه التصوير المتقطع ، والغمض أحيانا ، والشظوى .

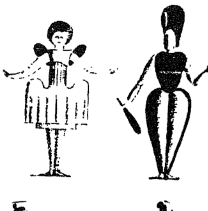
إن الروايتين تعوان رواية واحدة . . ويبدو إن الكتابة قد تستكملها بعمل ثالث ورابع من نفس العالم الذى تتميز به الروائية فوزية مهران . . فالشخصيات فى الروايتين واحدة ، وتيار الوعى متواصل . و (الرواية) (نور) كما هى ما زالت شخصيات الرواية الأولى تشارك فى أحداث الرواية الثانية . .

ونتعرف على ملامح شخصيات لها تأثيرها وسحرها مثل (الام خالدة) التى تكاد تصبح امنا مصر بالعطاء والحكمة ، والارملة مزيدة الصامتة والصامدة والمبتسمة دائما . رغم الجهد الخارق الذى تقوم به فى خدمة الجميع ، و (رجل الماء) رمز العمل وبقاء الأثر ، و (ماما سكينة) التى تتجاوز فجيعة فقد ابنها الشهيد لتصبح هى ايضا حاجز امواج يخفف لولدها الشاب فى حرب الاستنزاف .

فالروايتان ذات عالم واحد . . وإن اختلف المكان . . وتوالى الزمان ◆

بدايات الفن الحديث وديكور المسرح

د . عبد المنعم عثمان


تصميمات لشخصيات مسرحية معتمدة على الوحدات الهندسية الأساسية ومشتقاتها وهى المربع والدائره والمثلث . والمكعب والكره والمخروط .

تنطوى هذه الدراسة على توضيح العلاقة الفنية بين الفن التشكيلى الحديث وديكور المسرح ، وتعتمد فى ذلك على أن المسرح رؤ ية بصرية لعرض يقدم أمام الانسان .

لقد تغيرت مفاهيم الفن فى النصف الأول من القرن العشرين عما سبقها من المفاهيم ،فقد بدأ الفنان الحديث فى الاستقلال بعمله وابداعاته ، وتراجعت صور الطبيعة والواقع أمام رغبة الفنان فى ابراز فكره وفلسفته من خلال عمله ، وأصبح العمل الفنى متضمنا معانى تؤكد أن الفن معادل للحياة بمعنى أنه بديل عنها .

والفن المعاصر هو وليد هذه الأعمال التى أبدعت فى النصف الأول من القرن الحالى وتعتبر من الأعمال الحديثة فى الفن ، كما أن بداياتها هى أساس ما نحمله من فكر وابداع فى مجال الفنون .

وكان من الطبيعى أن يتأثر الديكور المسرحى بمدارس التشكيل الحديثة والمعاصرة . مثل التكعيبية والتجريدية ، من ناحية لفظ الواقع والاهتمام بما هو موجود على خشبة المسرح . بل لقد نظر بعض الفنانين الى الممثل على أنه مجرد جزء فيزيقى متحرك . كتلة تشكيلية تتحرك وسط عناصر الديكور المعروض . بدليل أنه يلبس أزياء تتناغم وتتضافر مع الديكور . وظهر ذلك فى أعمال الباليه التى قام بها كل من ليجيه (١٨٨١ - ١٩٦٣) . وبابلوبيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) . وأندريه ديران (١٨٨٠ - ١٩٥٤) ، وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا فى الرسم لعروض الباليه .

منذ البدايه لم يعتمد المسرح الاغريقى والرومانى على راسم المناظر المسرحية بمعناها المعروف حاليا ، والتراجيديات التى مثلت فى القرن الخامس قبل الميلاد . وملاهى بلوتس وتيرانس كان التمثيل فيها يجرى نهارا ، وعناصر المنظر المسرحى بسيطة وقليله ، وقد اعتمد المسرح على الحائط المعمارى ذى الثلاث فتحات . واستخدم بعض المناظر الذى قام بها فيترفيوس فى النصف الثانى من القرن الأول قبل الميلاد وبولاكس فى القرن الثانى الميلادى ، فمنذ القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانو المسرح فى استخدام الجزئيات المرسومة والمطلية مثل الصخور والمناظر المرسومة على ستائر الخيش (١) . ولقد رسمت هذه القطع بأسلوب بدائى بسيط . كما كانت أيضا تلك الأشكال المثلثة . المنشورية . التى ارتبطت بالخلفيه المعماريه الثانية .

وفى القرون الوسطى كان المسرح الدينى ينم من خلال الكنيسة ، وكانت خشبة المسرح متعددة ومتنوعة .

ثم يأتى الطور الثالث فى عصر النهضه فى القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر لنلحظ تطورا ثالثا . وفروقا جديدة نتيجة التغيير الاقتصادى والاجتماعى وتطور

الصناعة والآله ، وحينما بدأت مهمة المعمار المسرحى تتواجد وتشق طريقهـا فى مختلف المسارح وقتذاك من أجل المسرح داخل المبنى المسرحى ، برزت أعمال بيروزى وسيريليو وبلاديو [٢] .

كما أنه قد ظهرت فى تلك الفترة « عصر النهضة » بشكل بدائى محاولات لاستعمال الاضاءة الملونة على يد سيريليو ، وذلك بوضع زجاجات بها سائل ملون يوضع أمام الشموع التى يوضع خلفها حواجز لامعة لتعكس الضوء على السائل الملون فينفذ من خلاله ليسقط على المنظر معطيا الضوء وبهذه الطريقة استطاع سيريليو أن يضيف قيمة فنية جديدة لم يسبق التوصل اليها . وكانت اضافة تشكيليه لفراغ المسرح الذى أصبح بهذا الضوء الملون يمتلىء بمساحات ضوئية ملونه بجانب القيم الأخرى التى توصل اليها سيريليو من خلال المنظور الهندسى .

« ويعتبر أفراد عائلة بيبينا من واضعى أسس فن المناظر ، كما انتشرت أعمالهم فى معظم دول أوربا . وعرفت باسم طراز بيبينا ، ولقد امتازت أعمالهم بالطراز المعماريه الدقيقة التنفيذ واتقان الظل والنور كوسيلة للايهام بالواقع على المسرح ، كما أنهم اهتموا بالتأثيرات المنظوريه ، واستعملوا برواز المنظور وهو عبارة عن قوس مصنوع من القماش يوضع خلف البروسينيم ليحدد المنظر ويتغير حجمه طبقا لحجم المنظر » [٣] .

. وفى القرن السابع عشر والثامن عشر ، أخذت المناظر المسرحية استقلالها وملامحها الخاصة بها . خاصة عندما ازدهرت العروض المسرحية بفنون الأوبرا . التى استفاد منها فنانو المناظر استفادة عظيمة .

وفى القرن العشرين اتضحت أهمية المناظر المسرحية كعنصر هام فى العرض المسرحى عندما قام قسطنطين ستانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) بتنفيذ جدران صلبة بدلا من تلك الستائر المشدوده وأضاف أيضا ماكس راين هارب (١٨٧٣ - ١٩٤٣) فى عام ١٩٠٥ العناصر والأشكال التى تؤكد أسلوب المذهب الطبيعى .

الا أن أدولف آبيا Appia (١٨٦٢ - ١٩٢٨) اعتبر أن المسرح فن له فلسفته الخاصة . وهو مزيج من التأثيرات المرئية والصوتية ، وهو الرأى الذى أعلنه آبيا فى دراسته اخراج الدراما الفاجلريه التى صدرت عام ١٨٩٥ وركز على التنظيم الثلاثى الأبعاد وسيكلوجيه اللون والضوء ، وكانت تشكيلات الممثلين على المسرح بمثابة وحدات للقياس والتناسب . وعلى قانون الفراغ أن يتجاوب مع قانون الزمن وهذه القوانين الناجمة من الموسيقى كفن وحركة الممثل ، كما أن الأشكال المرئيه والفراغيه والتناغم الأوركسترالى للضوء أصبحت واضحة فى نظريات « جاك دالكروز » الذى شارك « آبيا » فى تصميمات مسرح « هيليرو » بدريزون بألمانيا .

أما عن « جوردون كريج » (١٨٧٢ - ١٩٦٦) فقد توصل الى اعتبار أن هذه الموجودات على المسرح لابد وأن تأخذ أشكالها التكعيبية ، واستخدم فى ذلك المدرجات والمستويات الأفقية والرأسية ، وهكذا كانت أهمية المنظر المسرحى فى الرؤ ية التشكيلية للمسرح ، والتى أوصلته الى التفكير فى الغاء الكلمة من الممثل حين فكر فى استبداله بالدمية ليحقق مثله الأعلى فى الكائن الجديد ، البعيد عن الحياة الواقعية تماما ، ليكون منظرا موظفا لتحقيق القيمه الجماليه بجانب القيمة التعبيرية .

ولقد كانت أعمال الفنان التشكيلى سيزان « Paul Cezanne» (1839 - 1907) والتى أرجعت كل الأشكال الواقعية الى أشكال وأحجام هندسية ، واتجه بالصورة الى مخاطبة العقل ، أثر واضح فى ايجاد فلسفة وفكر جديد فى التصوير الحديث . فقد كان سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) يحاول الابتعاد عن النسخ الآلى للطبيعة ، وأراد أن « يمثل » الأشياء فى حد ذاتها كما هى متمثلة فى مشاعره وادراكه . ولقد اجتهد فى عمله من أجل الكشف عن الشكل الكامل المتأصل ، وركز اهتمامه على المسطحات والكتل والخطوط الخارجية ، وقال ان الطبيعة يمكن تحويلها الى شكل الأسطوانة والكرة والمخروط ، وانطوى ذلك على رغبته فى اعطاء شكل يتضمن تنظيما هندسيا . كما

أن تحويل الطبيعة الى شكل الاسطوانة والكره والمخروط شىء يجعله قريبا جدا من المسطحات والأشكال المجسمه ، ولكن بفهم ورؤ ية جديدة .

وسيزان لم يتصور كتلة فى خطوط هندسيه خارجية ، وانما أدركها فى ألوان متباينة ، هذا فى حقيقة الأمر هو التميز الذى ينفرد به سيزان ، دقة الاحساس بالشكل يعبر عنه بالألوان ، فقد قال « ان التصوير هو تسجيل الاحساسات اللونيه » . وكل شىء عدا ذلك مثل قيم الجو والمنظور يضحى به من أجل هذه الغايه ، من أجل تنظيم الأحاسيس اللونية ، ومن أقواله المأثوره الكاشفه : « عندما يبلغ اللون ثراءه تتوفر للشكل قوته وعراقته » هذا التصور للشكل مفرغا فى قالب لونى ، فى بناء مركب من الألوان ، شىء ليس من السهل تحقيقه » [٤] .

وقد كان لاهتمام سيزان بالبناء الشكلى من ناحية اللون أثر فى اتجاهه نحو الفن الهندسى ، والذى أدى بالتالى الى نشأة وشيوع هذه المدرسة مستقبلا .

« وسيزان يتناول موضوعه كنقطة انطلاق ثم يستخلص منه ، على حد قول أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ قبل الميلاد) الخطوط المستقيمة والأقواس والمسطحات والأشكال المجسمه ، مستخدما فى ذلك المخارط والمساطر والزوايا . وفى الحقيقة هذا الأسلوب يحتاج من المتذوق أن يكون ذا حساسية وعقلية بعيده عن التعصب والرجوع الى الأنماط السابقة ، لأنها تحمل فى طياتها الحس المرهف والخصوبه فى الخيال ، عندما أدرك سيزان ومن معه فى هذا الاتجاه علائق معينه للشكل بالنسبة لما تصوره فى ذهنه ، ويقول هربرت ريد فى ذلك عن لوحات ليجيه : » ألا يمكن أن أنقل هنا كلمات روجر فراى وأقول : « ان ما يحدث لنا عندما يهزنا جمال رسم ليجيه هو أن الايقاعات الخاصة فى خطوطه ومساحاته لا تنقل الينا حس ليجيه المرهف وخصوبة خياله عندما أدرك علائق معينه فى الشكل بالنسبة لما تصوره فى ذهنه ، وأن هذا الارهاف وهذه الخصوبة اعتمدتا على استجابته الانفعالية الشديدة الحده نحو

الآليه ، وهو انفعال لقى التعبير فى حالته عن طريق حسه الخاص بالشكل الهندسى ؟ » (٥) .

لقد قال سيزان ان الأشياء لابد وأن تكون مسطحة ، واضحة حقيقية فى ضوء النهار الواضح ، وليست فى لحظة محدده ، ولم يهتم بالظل والنور ، وانما بأسلوبه البارع فى اختيار اللون الذى يختاره ويضعه بجانب اللون الآخر ، ولقد كانت صوره لا تظهر مسطحة وانما تظهر بأبعاد ثلاثة ، عميقة بتلك اللمسات ومساحات الألوان المختارة .

ولقد وافق سيزان كل من فنسان فان جوخ Vincent Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) فى هذا الاتجاه واختار ألوانا نقية فى مساحات واسعة ، وتركز اختياره فى الألوان على الأخضر والأصفر والأحمر والأزرق ، وهى التى تكون الأشكال المصوره .

وكانت أيضا أعمال الفنان « بول جوجان » Paul Gauguin (١٨٤٨ - ١٩٠٣) . لها نفس الأهمية والأثر فى نشأة الفن الحديث والمعاصر . فقد كانت عناصره بسيطة ومعبرة .

يبقى بعد ذلك ثلاثة من كبار فنانى العصر الحديث والمعاصر تألقوا من خلال ابداعاتهم فى فن التصوير ، هم : ماتيس ، براك ، بيكاسو .

لقد رسم ماتيس Matisse Henri (١٨٦٩ - ١٩٥٤) الأشكال بالخط بغير ظل واعتمد على اللون بحيث أصبحت أشكاله مجسمة باللون فقط ، وتعرف على قيمة اللون ومعناه ، ومكانته فى المنظور الذى يعطى البعد الثالث فى اللوحه . فكانت ألوانه منها ما يغوص فى الخلفيه ومنها ما يقدم فى الأماميه فى اللوحة . وقد وضعها بعناية وادراك تام .

أما عن جورج براك Braque Georhes المصور الفرنسى (١٨٨٢ - ١٩٦٣) فقد كان له الفضل مشتركا مع بيكاسو فى ابتكار تكوين فى الصوره ، أخذ شكل المكونات الهندسية ، التى تبلورت بعد ذلك حتى أصبحت « التكعيبية » Cubism ، وأصبح براك من أعظم المصورين المعاصرين .

وكان للقاء براك مع بيكاسو ما عاد على الفن المعاصر بالتقدم والارتقاء نحو الوصول الى التجريدية ، منذ أن أبدع لوحة « آنسات أفينون » وهى تصور خمس نسوة عاريات ، تعبير احتوى على ملامح التكعيبية فى أول ظهورها كاتجاه فنى تطور بعد ذلك الى ما نسميه بالتجريدية ، وتعتبر هذه اللوحه البداية الحقيقية للتصوير التكعيبى ، واشترك بعد ذلك كل من بيكاسو وبراك فى ارساء قواعد وأسس الفن الحديث والمعاصر من خلال هذه الدراسة . ويرجع الفضل فى هذه الخطوات الى ما بدأه سيزان فى تبسيط القواعد والأشكال وتلخيصها والاهتمام باللون كأداة فى التصوير ، والذى تطور بعد ذلك مع براك الى هجرة لقواعد المنظور Perpective ، لنرى جميع جوانب الشكل ذى الحجم - نراه من كل جانب . مفرود أمام أعيننا كما أن فصل سطوح الأشكال عن بعضها وتحريكها فى فراغ اللوحه لم يهمل تلك القيم التشكيلية ومنها الاتزان الذى توفر فى أعماله ، والذى أتى من خلال تناوله العمليه الفنيه بإدراك ووعى .

أما عن عملاق الفن المعاصر « بابلو بيكاسو » Pablo Picasso (١٨٨١ - ١٩٧٣) فقد كان له الفضل فى ارساء قواعد وأسس التكعيبية والتى تطورت بالتالى الى التجريدية .

كان ذلك من ناحية التشكيل ومن زاوية التصوير بالذات . أما من ناحية الفكر الانسانى والحضارى . فقد كانت لنظرية « النسبية » والتى تمثل الأساس الفكرى الذى قامت عليه تلك الحركة الفنية « التكعيبية » ، « كان همزة الوصل بين التكعيبية والنظريات النسبية رجلا يدعى « برينست » يهوى الرياضيات . وقد شرح لهم أفكار ف . ه . برادلى الذى كتب عام ١٨٩٣ كتابا بعنوان « المظهر والواقع » قال فيه : ان الواقع لا يمكن أن تكون له حدود مطلقة ، بل تختلف حدوده باختلاف وجهة النظر ، ويجب علينا أن نقبل التفسير الذى يؤكد أن الواقع متعدد الوجوه ، وأن ثمة وجوها متعددة قد تمثل واقعا محددا . انه النظرية التى نرى بها الشىء نفسه » (٦) .

وهكذا تأكد للفنان التكعيبى ضرورة الاعتماد على عقله فى البحث عن حقيقة الأشياء ، حيث أن الحواس خادعة وقاصرة وضرورة رؤ ية الشىء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع ، وضرورة محاولة تصوير أى شىء فى كليته وشموله .

ووجد الفنان التكعيبى - فى مجال التصوير الذى تبلورت فيه الحركة أن عليه أن يكسر القاعدةالأساسية المتوارثه وهى منظور الأبعاد الثلاثة من نقطة رؤ ية محدده حتى يحقق شمولية الرؤ يه وحتى يصور أية جزئية من الواقع فى كليتها ، فمكونات التجربه الانسانيه متشابكة دوما وتتغير مظهرها حسب وجهات النظر ، والزمن والضوء يمكن أن يغيرا مظهرَ أى شىء بحيث يختلف تماما فى كل مرة ، ولهذا حاول التكعيبيون أن يصوروا أى تجربة حسية أو فكرية من جميع وجهات النظر الممكن تصورها ، بحيث تراها فى شمولية علاقاتها ومظاهرها المختلفة » (٧) . وكان الأسلوب الفنى الذى اتبعه التكعيبيون فى مرحلته الأولى أسلوبا تحليليا ، قام بتحليل الأشكال الواقعية الى أشكال هندسيه .

وقد تكونت هذه المدرسة فى الأصل فى فرنسا من فنانين كجريس Gris ، وبراك Braque وأوزفا Ozenfant وجيزيه Jeannert وديلونى Delauny وماركوزى Marcoussis ومتزنجر Metzinher وجليز Gleizes وليجيه Leher ، وفى ألمانيا من مارك ، وفيننجر وبومستر وفى فرنسا كان بيكاسو هو صاحب التأثير الغالب لفترة ما . فى حين كان كاندنسكى Kandinsky هو الذى تزعم الحركة فى ألمانيا بكتاباته وصوره . وفى وقت ما رسم كل من ماتيس Matisse وديران De-rain بهذا الأسلوب (٨) .

وفى عام ١٩٠٧ التقى براك ببيكاسو فى باريس ، وكان قد استقر بها منذ عام ١٩٠٤ ، وقد كان بيكاسو معروفا فى باريس بين الفنانين والكتاب والشعراء الشبان المكافحين اذ ذاك ، وكان أيضا قد التقى سنة ١٩٠٦ بماتيس ، وبالرغم من أن

بيكاسيو ينكر أن هذا الفنان هو الذى عرفه بـالفن الزنجى ، مؤكـدا أنه قـد اكتشفـه بنفسه فى العام التالى ، فان تحمس ماتيس لهذا الفن هو الذى كان له الفضل الأكبر دون شك فى اشاعة الوعى بين الجيل الجديد من الرسامين .

انتهى الأمر بأصحاب الحركة الجديدة : بيكاسو وبراك وآخرين الى قبول ذلك اللقب « المكعبيه » الذى كان قد أطلق عليهم فى الأصل لمجرد السخرية والزرايه ، فأخذوا ابتداء من عام ١٩١١ فى تسمية معارضهم بإسم المكعبيه .

وقد بلغ من اصرار المكعبين على انطاق الشكل « الفورم » بلغته الخاصه - بالـرغم من تحطيمهم للشكل الطبيعى أو تحريفه - أنهم أغفلوا الألوان الى حد بعيد مقتصرين فى الأغلب عـلى درجـات اللونـين البنى والرمادى .

وفى مرحلة أخرى نرى المكعبين يعمدون مثلا الى رسم أنف ، كما ترى من الجانب على وجه منظور من الأمام أو يرسمون عينا مرئية من الأمام على وجه فى منظره الجانبى ، على غرار الرسامين المصريين القدماء . ومن هنا كان منشأ الوجوه المزدوجه فى لوحـات بيكاسو (٩) .

وكان ذلك قد أتى بعد بضع سنوات من تفتيت الأشكال الى عناصرها الأساسيه وهو ما يسمى « التكعيبيه التحليليـه » . وأيضا المرحله الأخرى وهى « التكعيبيه التركيبيه » والذى أعجب براك بها فسار خطوة أخرى ، وأخذ يرسم قصاصات من عناوين الجرائد وتجـازيع خشب ومسـامير وغـير ذلـك من الأشياء المألوفه .

ولقد استهدفت التكعيبيـة فى عملها فى تجريد الأشياء من صفاتها المرئيه لتأكيد مادية هذه الأشياء وصلاتها وكثافتها وحجمها ، وذلك من خلال منهجية تتحكم فى توزيع العناصر الأساسية فوق سطح اللوحـه ، مستخدمين فى ذلك أشكالا طبيعيـه تمكنوا من تحويلها الى تنظيمـات مجرده . وقـد أعتمدوا فى ذلك عـلى آخر أعمـال سيزان الذى كان قد تحدث عن الكره والأسطوانه والمخروط باعتبـارها جـوهر بنيـة الطبيعـة (١٠) .

ولقد كان لفنانى مدرسة الباوهاوس أثر واضح فى تنمية هذه الأفكار واستغلالها فى الفن المسرحى .

الباوهاوس :

مدرسة للعماره والفنون التطبيقيه . أتت بما يسمى بمركز أو محور التصميم الحديث فى ألمانيا منذ عام ١٩٢٠ . ولعب دورا هاما فى الربط بين التصميم والصناعه .

لقد بدأت الباوهاوس سنة ١٩١٩ بعد أن دمج مؤسسها والترجروبيـوس Walter Gropius . أكاديمية فيمار للفنون الجميلة ومدرسة فيمار للفنون والصنـاعات . التى وجدت سنة ١٩٠٣ .

وكان للمجموعة الأساسية التى ارتبطت أسمها بالحركة التعبيرية فى التصـوير والتى ضمت كـاندنسكى KANDINSKY وكـلى KLEE والمصـور الألمـانى ليـونيـل فيننجر LYONEL FEININGER والمهـنـدس المعمارى ومصمم الأثاث المجرى مارسيل بريير MARCEL BREUER وهربرت باير HERBERT BAYET أثـر واضـح فى الاهتمام بهذا الاتجاه . وبعد سنة ١٩٢٣ إنضم لهم لازلـو مـوهـلى نـاجى Lasrlo Moholy - Nahy .

نظرية الشكل والتطبيق :

قدمت الباوهـاوس عدة تمـارين لتعرف على أسس التكوين للأشكال التجريديه ، كما تخدم وتفيد فى التفكير الذى يؤدى الى التعـرف عـلى المعانى والقيم الجـديـده فى التصـوير الحـديث ، وهذه التمـارين لهذه الأشكال ليست تمارين فى معرفة أنماط ولكنها معـرفة لـوحدات أسـاسيـة ، فـالأشكـال الأساسية ثلاثة : المربع والمثلث والدائره ، من خلال الأبعاد الأربعة فى الفراغ ، فشكل المربع مثلا فى الوضع الأفقى وفى الوضـع العمـودى ، وفى الوضـع المائـل فى لحظة زمنيه ، هذه الأشكـال الثلاثـه بأوضـاعها المختلفـه هام جـدا معـرفتـه لـدى الفنـان المعاصر ، كما أن التنوع والاختلاف فى طرق استخـدام هذه الـوحدات فى اتحـادهم مع بعض كـوحـدات مكملة لبعضهـا ، وفى انقساماتها سواء كـانت لها ثـلاث أبعاد أو بعدان اثنان فقط ، أمر هام فى بناء العمل الفنى .

ويستطيع أيضا الخط أن يتطور فى حدود هذا التنوع . فى المعدل والنسبة ، ونتيجة لهذه العلاقه والنسبة فانه يتوفر التنظيم الذى يحدث الأثـر الجمـالى فى العمـل الفنى . فـالأعـداد ١ : ٢ : ٤ : ٦ : ٨ : ١٦ : ٣٢ ..... الخ أو ١ : ٣ : ٩ : ٢٧ : ٨١ ..... الـخ تستـطيـع تحقيق النسبـة الـذهبيـة التى حققهـا الاغـريق والمصـرى القديم . وكذلك النسبة فى المثلث المتساوى الساقين . المبنى من خلال الخطوط والتنوع فى استعماله فى المساقط الأفقية أو الرأسيه أو أجزاء منها ، كـذلك الاختـلاف فى النسبة والعـلاقـات ، ومعـرفـة عـلاقـة الشكـل بـالأشكال الأخـرى ، أمر هـام جدا عنـد الفنان المعاصر .

وفى أحد تمريناتهم نصحوا باحضار علب من الكبريت . وشرحـوا كيفية استخـدام عود الكبريت الذى ينتهى بدائره وأكدوا أنه يصلح لمجمـوعة كبيـرة من التكوينـات ، الأفقية والعمودية والمائله ، بـالتناوب فى علاقاتها ، من خلال انعكاسات واظلامات فى اللون وفى الـدرجة ، يصـل الفنان الى ابداع حقيقى فى الفن من خلال استخدام أبسط الأشكـال وأوضحهـا مـع التنـوع والاتحاد .

ودراسة الأشكال ذات الأبعـاد الثلاثـة هامة جدا ، يقوم الفنان بعمل نماذج لكرات أولا ، ومكعبات ، وأهرامات ومخروطـات واسطوانات من الطين ليتولد الحس بهندسيه العناصر التشكيليه ، بأبعادها الثلاثة ، ثم يأتى بعد ذلك توالد تقليدى لتلك العناصر الهندسية ، من العنصر وظله ، والأشكال المرفقه ش (١) توضح هذا المفهوم فى كيفيه عمـل تصميمـات لشخصيـات مسـرحيـه معتمدة على الوحدات الهندسيه الأسـاسيه ومشتقاتها وانقساماتها ، وهى المربع والدائرة والمثلث ، واذا كـان الفـراغ غـير متـوفـر بـالصورة فـان الـطريق والحـل هـو ايجاد الأشكال بوضع مائل . وبتقاطع خطوط ،

ويتبادل الدرجات اللونيه بالغامق والفاتح .

إن هــذه التـوجيهـات ليست للفنـون التشكيلية فقط ، ولكنها للباليه أيضـا والموسيقى والشعر .

وفى محاضرة لأوسكار شليمر OSKAR SCHLÉMMER فى ١٩ مارس ١٩٢٧ ، **قال ان خشبة المسرح ما هى الا تركيبه أوركستراليه . تأتى نتيجة اتحاد قوى كثيره ، تتخذ فى اختلافها وتنوعها ، تأكيدا لفاعلية العنـاصـر المبـدعـة ، وليست نتيجـة للاحتياجات الميتافيزيقيه للانسان ، بل ببناء هـذا الفـراغ بـابـداع يتخـطى القـواعـد التقليديه .**

لنأخذ أولا فكرة عن الفراغ المسرحى من خلال هذا التقسيم الأساسى له . ويمثل هذه الطريقة يمكننا أن نفهم طبيعة الفراغ الخاص بخشبة المسرح . أولا نقسم مسطح الأرضية المربع ، من المركز بشطر هذا المربع قسمين بخطوط مائلة . ثم نخطط دائره ، وهكذا نحصل على مساحة خشبة مسرح هندسيه . وبالحركة المسحوبه على هـذه الأرضيه نحصل على دليل واضح لحقائق أساسيه للفـراغ . بالخطوط المشدوده التى توصل الأركان لهذا الحجم الفراغى لخشبة المسرح . ونحصل على النقاط الأسـاسيه به . بتقسيم الخطوط المائله له . وباضافة مثل هذه الخطوط الوهميه نصل الى معالجة ابداعية تؤدى بشكل قاطع الى التأثير على الانسان الذى يتحرك فى هذا الفراغ .

وهكذا من لحظة وضع الممثل فى هـذا الفراغ أصبح فراغا ساحرا ، ليتكلم ويلقى أوتـوماتيكيـا ، وأى حركـه أو اشاره فـانها تعطى معنى ودلالة فى هذا الفراغ السـاحر ذى الفعـاليه ، وعندمـا يتحـرك الجسم الانسانى من الصاله الى خشبة المسرح فانه يتحرك أيضا فى هـذا الفراغ الاشعـاعى ، عـاريا أو مـرتديـا هـذه المـلابس الضيقـه المشدوده ذات اللون الأبيض ، واقفا فى هذا الفراغ . ومن ورائه حائط من كل جـانب كأجنحة لخروجه ودخوله .

ليس ضـروريـا نقـل الـطبيعـة على البانوهـات فى المسرح . فمنـذ أن أصبحنا لا نعتقد أن هذه الأشياء على المسـرح تمثل الـغـابـات والجبـال . والـبحـيـرات والحجرات . قمنا بعمل بالوهات بسيطه . رمزيه ، من الخشب والقماش الأبيض . التى من الممكن أن تسحب مـن الخلف أو الأمام بمجارى ، ومن الممكن استخـدامها كشاشة عـرض للبروجكتر ، وبالاضـاءة الخلفيه نستطيع أن نستغلها كحـوائط شفافه [١٢] .

وبـذلك ننجـز هذا الفـراغ على أكمـل وجه ، موفرا الابداع مباشرة من التسهيلات المقترحه نحن لا نحتاج الى أشعة شمس أو أشعة قمر ، نهار أو ليل ، بل تترك الاضاءة تقـوم بوظيفتهـا بنفسها كـما هى ، الأصفر والأزرق والأحمر والأخضر والبنفسجى ، ولماذا نكرر مثل هذه المعادلات السابقة ، الأحمـر للقتـل ـ البنفسـجى لـلسحـر . والبرتقالى للمساء لنفتح أعيننا على جـوهر اللون والاضاءة .

وهكـذا توصـل فنانـو البـاوهـاوس الى مفهوم جديد للفن ، ألغى كل ما سبقه من أساليب ، وكان لهم فضل السبق والتجريب لايجاد فن حديث ومعاصر .

الفن التجريدى : Abstract-Art

« هو الفن اللاموضوعى أو اللاشعورى أو اللاتمثيلى ، كما أنه الفن الذى لا تظهر فيه مظاهر الأشياء السطحيه ، وهو أيضا الفن الذى لا يذكرنا بالواقع بأى صلة مـرئيه . والتجريد هو النظر الى جوهر الشىء وأقرب الفنون الى روح التجريـد هى الموسيقى . حيث قال شوبنهور بأن كل الفنون تطمح الى أن تكون مثل الموسيقا » [١٣] .

وترجع طلائع التجريد فى الفن فى العصر الحديث فى العالم الحديث فى العالم الغربى إلى المحـاولات التى قـام بهـا « سيـزان » و « جوجان » والتى استهدفت بناء الأشكـال على أسس هندسية .

وللتكعيبيـة تـأثـير مبـاشـر فى ظهـور التجـريديـة الأوروبيـه ، كـما كـان للعلم والاكتشافات الحديثة فى الطاقه تأثير أيضا فى ظهور هذه النظرية ، فقد تعادل هذا المفهوم لـدى الفنان الـذى أصبح يعبـر عن المعنى نفسيا أو ذهنيا بعد أن ثبت فعلا أن الحقيقه الخـارجيه لـلأشيـاء ليست هى الحقيقـه العلميـه ، مما أدى بـالفنان الى التفكير فى المعنى لـلأشياء وليس شكلهـا الخارجى . ومن هنا كانت التجريديه التى اتصفت بها الاتجاهات الفنيه جميعا منذ مطلع القرن ، ان التجـريديـه الهندسيـه استعـاضت عن الطبيعة بهذه الأشكال التى خضعت لنظام دقيق فى بنائها حتى وصلت الى هذا التنظيم الفنى ، ولقـد اقتـرنت اسمهـا بـالفنـان مـونـدريـان (Mondrian) . وأعمـال كاندنسكى التجريدية التعبيرية .

ويعرف النقاد الفن التجريدى بنوعين :

أولا : الفن التجريدى التعبيرى ،

ثانيا : الفن التجريدى الهندسى .

ويقـوم الفنـان كـانـدنسكى بـاعتبـاره صـاحب النزعـه التجريـديه التعبيريه الى الاعتماد على ثلاثة عناصر أساسية فى ابداعه وهى : -

(١) الانـطبـاع ـ وهـو وقع العـالم الخارجى المباشر فى النفس (Impression) .

(٢) الارتجال أو التعبير التلقائى اللاشعورى ومعظمه عن العالم اللامـرئى بمعنى الباطن (أى الروحى) .

(٣) التعبيـر والتكـوين ـ وهـو التعبير عن شعور باطن يتكون على مهـل مع معـالجته مـراراً بمـعـنى الانـشـاء (Composition Constructivism) .

ولا تكون هذه الأعمال الفنية نتيجة قدرة ابداعية ترجع الى الموهبة النظرية فقط ، لكنها المبدع الأصيل الذى ينجح فى تنظيم مجموعة من النشاطات من أجل الوصول الى غاية محددة ، ويكـون الفن محصلة لهذه النشاطات وربما كان هذا هو ما كان بيكاسو

Picasso يعنيه حينما قال ان الفنان لا يكون فى واقع الأمر فى حالة من الحرية كتلك التى يجب أن يتظاهر بها .

ولهذا فالعملية الابداعية فى الفن الحديث ليست بالبساطة ولكنها ، عملية تنظيمية للعناصر بطريقة معينة على سطح معين وخامة معينة كما فى التمثال ، ان هذا الجهد وهو تمثيل الشكل والخط واللون والاضاءة على سطح أو فراغ مسرحى . هذا الفن يعتبر نشاطا ابداعيا كما يعتبر خلقا جديدا لكائن ، يتوفر فيه صفات تنظيمية معينه ، تتضمن العناصر السابقة فى تعبير متماسك ومتناسق وهو ما يظهر فى أعمال الفنان بيكاسيو فى التصوير فى الأشكال الموضحة ، والتى ترددت أيضا فى عمله فى المسرح لباليه « Pulcinella» الذى قدم عام ١٩٢٠ على مسرح Theatre N&tional D'l' opera,pa-tis كذلك أعمال الفنان فرناندليجيه Fer-nand Leher فى ديكور باليه خلق العالم على مسرح Theatre des champs- Elysees - paris عام ١٩٢٣ .

ان البحث عن الحقيقة هو هدف الفنان فى القرن العشرين . والذى يؤدى به للحصول على مضمون عصرى . مستوعبا كل منجزات العصر من تكنولوجيا وفكر . لذلك أصبحت الأساليب القديمه غير قادرة للوصول الى وجدان الانسان وفكره . ولقد ذهب الفنان السيريالى الى عالم الأحلام والرؤى مستعينا بنظريات « فرويد » فى علم النفس . وبذلك اقترب الفن من مسار الفلسفه والفكر . للوصول الى مفاهيم جماليه مبنيه على أسس علميه . وبذلك تتأكد العلاقة بين الحس والعقل . وهو ما قدم فى المسرح ، خاصة فى فن الباليه فى بدايات القرن العشرين . فى أعمال كل من بيكاسو وسلفادور دالى والباوهاوس وفرناندليجيه وآخرين س ٤ ، س ٥ ، س ٦ .

والسرياليه وهى استخدام التداعى بين الأشكال والأفكار ، تثير أحلام اليقظه . وهى وسيلة فعاله للخلق الفنى . وسبب مباشر فى ظهور المدرسة السرياليه فى الفن . وقد بدأها الشاعر أندريه بريتون A. Breton وزعماء هذه الحركة هم سلفادور دالى وجواد ميرو وماكس أرنست ومارك شاجان M. Chagal وغيرهم ممن أكدوا على الجانب النفسى والحلم . والاعتماد على مبدأ التداعى الحر الطليق للأفكار . وهو ما ظهر فى الاعمال التصويريه ، وكذلك فى الديكور المسرحى . ومنه ما قدمه سلفادورد دالى عام ١٩٤١ فى نيويورك محققا صفات ومعالم هذا الأسلوب .

لذلك يمكن القول بأن الفن فى القرن التاسع عشر كان مظهرا من مظاهر الواقعيه والذى يؤكد فراغ العقل ، وفقد الفن بذلك ضرورته الفكريه . وتحركت الواقعية نحو التقدم بمرحلة التأثيريه ، والتى استخدمت المنهج العلمى فى التحليل ، واعتبرت خطوة هامة نحو اقتراب الفن من النظريات العلمية .

ان هذه القيم الفنية الحديثة ، فى أعمال الفنانين سواء فى التصوير أو الديكور المسرحى تكشف عن جماليات بناء العمل الفنى . فالتكعيبية كانت تلك الأشكال المخروطية والدائرية والمكعبيه ، ظهرت بناء على فلسفة وارجاع الأشكال الى عناصرها الهندسية الأولية .

والتجريد يختلف باختلاف الطرق المتعددة للتفكير الفنى . وكان ذلك نتيجة أسباب كثيرة منها : التطور العلمى والكشف عن الذره وانقاساماتها . وظهور نظريات فى الفكر وعلم النفس . كذلك البحوث العلمية فى اللون وقيمته الفنية والسيكلوجيه والفسيولوجيه .

وكان المسرح حقلا جديدا للتصوير الحديث ، تتأكد وتتواجد فيه هذه القيم الحديثه والمفاهيم العصريه التى كانت وقت ذلك بدايات وتجارب وخطوات أولى ترسم معالم الفن المعاصر ◆

الهوامش

(١) نبيل راغب « دكتور » - دليل الناقد الفنى - القاهرة - مكتبة غريب ١٩٨٠ ص ٦٦ .

(٢) كمال عيد « دكتور » - مجلة المسرح - القاهرة - سبتمبر ١٩٦٧ ص ٦٠ .

(٣) الهامى حسن : تاريخ المسرح . بحث مقرر على طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية - القاهرة - ص ٣٤ .

(٤) هربرت ريد : الفن اليوم - ترجمة محمد فتحى - جرجس عبده - القاهرة - دار المعارف سنة ١٩٦٨ ص ٧٠ ، ص ٧٥ .

(٥) المرجع السابق ص ٧٥ .

(٦) نهاد صليحه « دكتور » : المدارس المسرحية المعاصرة - القاهرة - الهيئة المصرية للكتاب ص ٩٦ ، ص ٩٧ .

(٧) المرجع السابق ، ص ٩٧ .

(٨) هربرت ريد : الفن اليوم - ترجمة محمد فتحى وجرجس عبده - دار المعارف - القاهرة - ص ٧٢ .

(٩) ساره نيوماير : قصة الفن الحديث - تعريب رمسيس يونان - ص ١٣٩ .

(١٠) محمود بسيونى « دكتور » : الفن الحديث - القاهرة - دار المعارف - سنة ١٩٦٥ ص ٥٧ .

(١١) HAROLD OSBORNE. The ox-ford Companion to Art OXFORD AT THE CARENDON PRESS 1970 . P. 119 .

(١٢) Johannes Itten . DESIGN AND FORM THAMES AND HUDSON . London. P. 62.

(١٣) هربرت ريد : معنى الفن - ترجمة سامى خشبة - القاهرة - دار الكتاب العربى - عام ١٩٦٨ - ص ١٩ .

(١٤) Bauhaus 1919- 1969 . Musee National dD'art Moderne Musee Dart Moderne De L'ville de Paris 1969 . P. 90.

(١٥) CYRIL W. BEAUMONT : BAL-LET DESIGN / New York the Studio Pulications Inc . P . 85 .

(١٦)-(١٧) Ibid . P. 212 - 99 .







فن تشكيلى

جولة بين بعض معارض ١٩٩٠

وجيه وهبة

صالون الشباب :

خلال العام المنصرم أقيم صالون الشباب ، ذلك المعرض الذى نتعرف من خلاله على ملامح بعض من حاضر ومستقبل حركتنا التشكيلية المصرية .

ونحن إذ ندرك العديد من الجوانب الايجابية لهذا المعرض وللفكرة التى وراء إقامته فإننا أيضا لا ننكر الجوانب السلبية المصاحبة له ، مثله كمثل أى مشروع ناجح ، فعلى سبيل المثال ، يفتقد المعرض إلى مطبوع يحوى معلومات وصور أعمال العارضين ، وهذا أبسط قواعد إقامة المعارض ، وكذلك مشكلة التحكيم ، ونحن نعلم جيدا أنه لم ولن تحوز قرارات أية لجنة تحكيم على قبول إجماع العارضين ، وإن كان هذا لن يمنعنا من الدهشة من جائزة التصوير الأولى التى نرى أنها ضلت طريقها لمن يستحقها أو هكذا أرادوا لها ، وكان الأحرى أن ينالها ثلاثة فنانين أخرين على الأقل قبل أن تنالها من نالتها . وإعتراضنا هذا على بعض القرارات ، لا يعنى أننا ننادى بوقف أو إلغاء التحكيم من المعرض فى سنواته المقبلة ، بل علينا أن نسعى سنة بعد أخرى وإدارة بعد أخرى فى البحث عن التشكيل الأمثل للجنة تحكيم نزيهة وموضوعية ، كفئة ، تتحرك على هدى من معايير مكتوبة ومتفق عليها ، وأن تكون قراراتها — وهذا هو الأهم — معلنة الأسباب ومكتوبة .

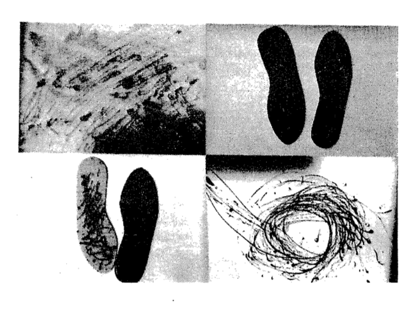
تألقت فى هذا الصالون أسماء كثيرة نرجو أن تتاح لها فرصة الإستمرار قبل أن يداهمها اليأس من جدوى الفن فى مواجهة أسباب العيش ، بزغت فى هذا الصالون أسماء يوسف ليمود ، وأوفى ريان اللذين أبانت أعمالهما عن مقدرة وثقة واعدة ، وكذلك رندة الحلو مفاجأة المعرض بأسلوبها المتفرد داخل قاعة المعرض ، والذى ينم عن حساسية مرهفة وجرأة مذهلة وخبرة أكبر كثيراً من عمرها الزمنى فكانت بالنسبة لنا لغزا محيراً . وكذلك لفتت الأنظار أعمال ابراهيم العطار ، خالد حافظ ، ممدوح سليمان ، صلاح المليجى ، محمد على خاطر ، أحمد صقر ، نجوى محمد أحمد ، حمدى عطية أحمد ، سامح سمير ، متولى عصب . محمد عرابى . ناصر وجدى ، سامح الشرقاوى ، ياسر عاطف . أما عن النحت ، فقد حاز على الجائزة الأولى ناجى فريد تادرس ، وهو يستحقها عن جدارة ، ونتوقع منه وله الكثير وهو وزملاؤه فيصل سيد أحمد وشريف عبد البديع ، طارق الكومى وجمال عبد الناصر وأشرف زقزوق ، ومنصور المنسى الذى قدم عملاً رائعاً يصلح تماماً للتنفيذ فى الهواء الطلق ، كان يوضع فى حديقة مثلاً ، ونرجو أن نراه يوماً ما فى مكانة المناسب . لقد كأن صالون الشباب معرضاً واعداً ، نرجو المحافظة على جديته والسعى نحو تكامل أسباب إنجاحه .

معرض البصمة :

شهدت قاعة اخناتون ، معرض الفنانة السويسرية القادمة من زيورخ « ليزا أندرلى » Lisa Anderli ، والفنانة أقامت بشبرامنت سقارة ، عدة أسابيع ، لتنجز فيها أعمالها التى قدمتها فى معرضها هذا ، وأعمال ليزا الفنية تنتمى غالبيتها إلى فن الرسم والتصوير وإن كان من الصعب أن نسمى بعضها لوحات ، فعلى سبيل المثال ، رسمت الفنانة ولونت على وجه وظهر الأوراق الشفافة « الكلك » ، ثم قامت بطيها طيات محسوبة بحيث تتعدد درجات الشفافية وبالتالى تألق اللون ، ثم ثبتها على الحائط بالمسامير الرفيعة مباشرة وبلا إطار ، وفى عمل آخر لها نجدها تثبت على الحائط بالمسامير أيضاً ، مجموعة من الأظرف الحكومية الصفراء الكبيرة المتجاورة ، ثم ترسم وتلون عليها ، وإختارت الفنانة « الطابع » Stamp ، والمقصود هنا أثر طبع أى شىء على السطح المختار ، أو بصمة الأشياء ، فهناك أعمال مكونة من أثر أختام قديمة ، وهناك أعمال مكونة من أثر طباعة أقدام الأرجل والأحذية ، وهناك آثار Traces ، لأدوات وخامات متنوعة ، وفى كل هذا أظهرت الفنانة مقدرة رائعة على تتبع الفكرة المختارة وإخضاعها لتنويعات مختلفة تتوائم مع أسلوبها ومعرض ليزا أندرلى فى رأينا ، هو أهم المعارض السويسرية الوافدة الينا فى الأعوام الأخيرة وهو تجربة شديدة الإثارة والغنى ، كنا نتمنى أن تتاح لها فرصة أعلامية أكبر لكى يشاهده عدد أكبر من محبى ودراسى الفن وحداثاته .

فى ذكرى إنجى أفلاطون :

فى قاعة النيل أقيم معرض شامل لأعمال الراحلة إنجى أفلاطون (١٩٢٤ — ١٩٨٩) ويشمل المعرض أعمال الفنانة عبر ما يقرب من خمسين عاماً ، منذ بداية تتلمذها على الفنان الكبير كامل التلمسانى ومشاركتها المتواضعة وهى لم تزل على أعتاب الشباب فى معارض جماعة الفن والحرية ، والمعرض فرصة للتعرف على التغيرات المختلفة التى مرت بها أعمال الفنانة . حتى إستقرت على ما عرفت به من أسلوب تصويرى وإن كانت أعمال المرحلة التى عرفت بإسم « رحلة السجن » هى أشهر وأحب أعمالها إلى المهتمين بأعمالها من نقاد وجمهور ، وهى الأعمال التى أنجزتها الفنانة داخل سجن القناطر . لعبت إنجى أفلاطون دوراً فى حركة تحرير المرأة منذ الأربعينيات وكتبت فى هذا الموضوع ، وكانت ومنذ وقت مبكر فى حياتها — وهى سليلة الأسرة الميسورة الحال الأرستقراطية (مجازاً) — كانت ذات إنتماء إيديولوجى يسارى معلن ، وهذا يختلف — على الأقل نظرياً — عن ما الفناه من فتاة تنتمى لمجال اجتماعى مثل مجالها ، وكانت فترة سجنها لأسباب سياسية ، أثراً كبيراً فى نسج إسمها المعروف كفنانة تشكيلية ، فنحن نعتقد فى أن سيرة حياة غنية كسيرة حياة إنجى ، مع تعدد الأدوار التى مارستها فى حياتها ، كل هذا (يشوشر) على إجراء عملية تحليل موضوعى متأنية لأعمال الفنانة ففتاة شابة جميلة صغيرة من أسرة أرستقراطية ، تهوى الرسم وتعتنق الفكر اليسارى وفى دولة من العالم الثالث ، كل ذلك يؤدى إلى نوع من الخلط بين الأدوار والمعايير على حساب التحليل والتقدير بالمعايير الفنية الدقيقة ، وذلك إذ لم نتوخ الحذر ونعطى كل دور من أدوارها التى لعبتها فى الحياة حقه بمعاييره ، وهذا خير تكريم للفنانة الراحلة ولأدوارها المختلفة ، أما خلاف ذلك من طرق غوغائية ، فسوف يؤدى بنا إلى مأزق الرد على أسئلة مهمة ومحيرة ليس مثل السؤال عن العلاقة بين الفكرى الثورى وبين البرودة الزخرفية الأسلوب فى معالجة موضوعات ساخنة بدلالاتها أو بواقعيتها ؟ .



عفت ناجى . . المظلومة :

ولدت الفنانة الكبيرة عفت ناجى بمدينة الأسكندرية عام ١٩١٣ ، ودرست الفن تحت إشراف أخيها الرائد محمد ناجى ثم درست التصوير الجدارى بروما فى الفترة من (١٩٤٧ — ١٩٥٠) ثم تتلمذت على « أندريه لوت » صديق أخيها ، وتزوجت عفت ناجى من الفنان الباحث الراحل سعد الخادم الذى عرف بدراساته ومؤلفاته فى الفنون الشعبية ، وشاركت الفنانة زوجها إهتمامه بهذا المجال وإن كانت قد استطاعت أن تبدع بنفسها اسلوباً مستقلا عن أسلوب الزوج .

ومنذ بضعة أسابيع ، أقامت قاعة زاد الرمال معرضاً لبعض أعمال الفنانة التى أنجزتها فى الفترة من ١٩٥٧ وحتى ١٩٦٣ تحت إسم « الأزمنة السحرية » وتقول الفنانة عن هذه الأعمال : « تتلاحق الأزمنة مملوءة بالطلاسم والتعاويذ تجلب الخير أو الشر ، خطوط السحر ممزوجاً بالماء ، محروقة بالنار ، أو مدفونة فى الأرض ، تتفاعل فى كيمياء التبديل والطمس هذه الأعمال المخطوطة بأصابع سحرة الفن حاملة التقنيات الإبداعية الحديثة وإن بدت غير متكاملة إلا أنها متصلة بالحضارات القديمة . إن تجربتى الفنية مرتبطة بإعادة بناء الأشكال المستخدمة فى السحر العربى ، المخطوطات العجيبة الشاعرية ، الكتابات المتداخلة والغير منتظمة الحسابات الفلكية والتنجيمية ، جداول قراءة الطالع والتعازيم الشافية ، هذه الأزمنة السحرية الملتهبة المملوءة بالخيال والديناميكية المتشعبة بالشعوذة ، تدعونا

بثقل معانيها ورموزها إلى النفاذ نحو ما هو لا شعورى أو سريالى من الغيبى والغامض حتى نتمكن من إدراك جماليات هندسة التلقائية السحرية التى لم تعد متداولة فى الفنون الجميلة بقدر كاف » .

لقد شاهدنا فى معرض عفت ناجى أعمالاً ترجع إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات ، ومع هذا هى أعمال لم تفقد جاذبيتها ولم تفقد قدرتها على التواصل مع يومنا هذا ، فهى أعمال تتوائم مع الزمن فى حالاته الثلاث ، وتشعرك أنها تعاويذ أبدية . والفنانة عفت ناجى فى رأينا هى من أهم الفنانات المصريات فى هذا القرن ، إن لم تكن أهمهن على الأطلاق — وأشعر أنها ظلمت كثيراً إعلاميا والأسباب كثيرة ، لعل من أهمها هو عزوفها وترفعها عن الدعاية الرخيصة لفنها الثمين .

أزهار والجزار .

وجهان لمعا وتألقا عام ٩٠ الأول ، هى أزهار فاضل طالبة بالسنة النهائية بكلية التربية ، تهوى الرسم والتصوير ، أقامت معرضها الأول بجمعية محبى الفنون الجميلة ، وأبانت عن موهبة متفجرة قوة وإصراراً وجرأة وسوف تأخذ مكانها بوضوح وقوة على الساحة التشكيلية النسائية قريباً . أما أما كلمة الجزار . . فهى مهنة وليست أسماً أطلقت على سعيد عبد القادر الكيميائى الذى ترك المهنة ليمارس مهنة العائلة بعد أن هرم والده ، وأقام سعيد الجزار معرضاً لأعماله عام ٩٠ بأتيليه القاهرة ، مزج فى أعماله بين خبرته الكيميائية اللونية وبين موهبته الفطرية التشكيلية ، فكشف لنا عن هاو موهب من ذلك النوع من الهواة الذين بدأوا ممارسة الفن فى منتصف العمر فأذهلوا معاصر يهم ، وسوف يفاجىء هذا الهاوى الكثير من المحترفين — إسماً — بل إنه بما إحتواه معرضه الاخير قد سحب البساط من تحت اقدام بعض الأسماء الراسخة ، التى تستخدم نفس أسلوب التعبير ونتوقع منه المزيد بقدر توجهه لتعميق دراسته الفنية الحرة ◆

بقية الصفحة الأخيرة

متطلبات التحديث الذى ينطوى على أحداث تغييرات فى هذا المجتمع ـ وهذا ما يطلق عليه البعد الثقافى للتنمية . ويجبرنا هذا الى ضرورة أن يكون لكل بلد سياسته الثقافية التى تتلاءم مع ظروفه والتى تتناغم وتنسجم مع جهود التنمية الثقافية والاجتماعية والسياسات الثقافية بل والتى يمكنها أن تؤثر على هذه الجهود وتصحح مسارها . وقد يساء فى بعض الاحيان فهم عبارة « السياسات الثقافية » وقد يرى البعض أن مجالا حساسا مثل الابداع لا يمكن أن نخضعه لما عليه السياسة الثقافية ويبدو أن لكلمة سياسة تقترن فى أذهان البعض بتدخل السلطات العامة . ولكن الواقع ليس كذلك ففى مناطق من العالم مثل منطقتنا العربية ، قد يكون من المفيد أن تتحمل الدولة مشكلات لا يمكن أن يعالجها غيرها سواء كانوا أفرادا أو مؤسسات أو رابطات ـ لا سيما فى بلدان لم تتنوع فيها بالقدر الكافى البنى الاجتماعية والاقتصادية . فمن مسئولية الدولة تعميم الانتفاع بالخدمات الفنية وتقريب المعارف الى مختلف فئات المجتمع وتشجيع الاستثمارات فى عهد أخذت فيه الثقافة تصبح نشاطا مربحا ونضرب مثالا لذلك حماية البيئة التى تضطلع بها منذ بضع سنين كثير من البلدان الصناعية التى يتعرض اطار الحياة فى مجتمعها لمخاطر كثيرة . وقد بدأ مفهوم حماية البيئة ينتشر فى الوقت الحاضر فى بلادنا العربية وبدأنا نسمع عن التعليم البيئى العملى كأحد المكونات الرئيسية لنجاح أى برنامج انمائى فخبراء البيئة وعلماؤها يرون أن هذا النوع من التعليم يساعد الشباب على الارتقاء بوعيهم وتكوين المهارات والاتجاهات اللازمة لتأمين نجاح البرامج الانمائية . وقد اهتم برنامج الامم المتحدة للبيئة باظهار هذه العلاقة بين التعليم البيئى والتنمية وعندما نذكر لكلمة التنمية فاننا لابد أن تعنى التنمية بابعادها المختلفة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

ولعلنا جميعا قد لاحظنا عند دراسة برنامج اليونسكو لعامى ١٩٨٨ ـ ١٩٨٩ ، أن البعد الثقافى أصبح عاملا مشتركا فى جميع القطاعات وأن البرنامج يعكس بحق مفهوم التنمية الثقافية . فلم يعد من الممكن أن تعمل قطاعات النشاط كل بمعزل عن الاخر ، فالواقع الذى نعيشه يفرض ضرورة التزاوج والتكامل بين كافة القطاعات فى عصر أصبح التغير هو سمته الرئيسية . ولنضرب مثالا حيا لذلك « ان العلماء يحذرون هذه الايام من أن منسوب المياه الحالى للبحر المتوسط هو نفس المنسوب الذى عرف به هذا البحر منذ أن عرف الانسان أهمية قياس منسوب المياه . ولكن يبدو أن هذا الامر على وشك التغير اذا ما ثبتت نبوءة العلماء بأن جوف الارض سوف يزداد سخونة الامر الذى يعنى بالضرورة ارتفاعا فى مستوى مياه البحر والمحيطات .

ويثير خبراء البيئة الأن قضية هامة تتعلق بتأثير هذا الارتفاع المحتمل على شعوب منطقة حوض البحر المتوسط بل وعلى الحضارة الانسانية القائمة فى هذه المنطقة ويتصور هؤلاء العلماء امكانية أن يؤدى الارتفاع فى منسوب مياه البحر المتوسط الى تعرض مدن كبرى لغرق مثل مدينة البندقية لانها تقع على مستوى ينخفض عن المنسوب المتوقع لمياه البحر المتوسط كما يتصورون تعرض المدن الساحلية فى شمال دلتا نهر النيل لارتفاع شديد فى مياه البحر ووفقا للنظريات العلمية المطروحة الآن فإن الارتفاع فى درجة حرارة الجو لابد وأن يؤدى بالتالى الى تمدد المياه الامر الذى يرفع من منسوبها ويهدد بالفيضانات واغراق المدن الواقعة على ارتفاعات منخفضة .

هذا المثال الذى ضربناه هو نموذج للتحديات الكبرى التى يعيشها العالم المعاصر والتى جعلت الامل معقود على الثقافة لتلعب دورا للخروج من هذه الازمة اذا اتفقنا جميعا على أن الثقافة هى مقدرة الانسان على التفكير المتروى فى نفسه وفى كل ما يدور حوله .

المنطقة العربية والعقد العالمى للتنمية الثقافية :

عندما قررت منظمة اليونسكو أنشاء عقد عالمى للتنمية الثقافية لم تكن تقصد مجموعة معينة من الدول فى منطقة معينة من العالم وانما قصدت وضع استراتيجية لاعادة القيم الثقافية والانسانية على مستوى العالم لتحتل مكانها المركزى بالنسبة للتنمية الاقتصادية والتكنولوجية حتى تكتمل أبعاد التنمية الشاملة وتصبح قادرة على مواجهة التحديات التى تواجه المجتمعات وهى على مشارف عام ٢٠٠٠ .

ولابد هنا أن نتوقف عند كلمة تحديات فهى فى الواقع مفتاح اشمل على المحاور الاساسية التى وضعتها اليونسكو لتنفيذ أنشطة العقد . والسؤال الذى يجب أن نسأله لانفسنا الآن هل التحديات التى تواجهها المنطقة العربية هى

نفس التحديات التى تواجهها المنطقة الاو... أو المنطقة الافريقية ؟ وهل يمكن القيام بأنشطة نمطية لمواجهة هذه التحديات . الاجابة سوف تكون بالطبع لا . ولقد كانت اليونسكو بعيدة النظر ففكرة العقد لم تنشأ أصلا من فراغ ولكنها جاءت نتيجة دراسات ومؤتمرات كثيرة بدأت تؤتى ثمارها واكلها مع بداية الثمانينات . ولذلك فان اليونسكو عندما اضطلعت بأعباء القيام بالعقد العالمى للتنمية الثقافية فكرت فى الاليات التى سيتم العمل من خلالها التنسيق بين الانشطة الرامية لتحقيق أهداف العقد فأنشأت سكرتارية دائمة للعقد بمقر اليونسكو بباريس لتكون نقطة ارتكاز بالنسبة للعقد داخل سكرتارية اليونسكو وتقوم فى نفس الوقت بتنسيق وتقديم الحافز لتنفيذ خطة العمل من خلال عملها كسكرتارية للجنة الدولية الحكومية للعقد التى نشأت بمقتضى قرار أصدره المؤتمر العام فى دورته الرابعة والعشرين .

وقد ناشدت اليونسكو الدول الاعضاء انشاء لجان للعقد العالمى للتنمية الثقافية تكون على صلة دائمة بسكرتارية العقد ولجنته الدولية من جهة واللجان الوطنية لليونسكو من جهة أخرى .

وقد قامت اليونسكو باعداد دليل شامل لعمل العقد العالمى للتنمية الثقافية صدر باللغتين الانجليزية والفرنسية ، وحرصت اللجنة الوطنية المصرية لليونسكو أثناء وجود وفدها فى المؤتمر العام لليونسكو على الاتفاق مع اليونسكو لترجمته الى العربية وطبعه وتوزيعه على باقى الدول العربية حتى يمكن دراسته والاستفادة منه بما يتناسب مع ظروف المنطقة .

لقد كان حرص اللجنة الوطنية على ترجمة العقد الى اللغة العربية فى حد ذاته تأكيدا لاحد المبادىء الاربعة التى حددتها اليونسكو للعقد وتعنى به تأكيد الذاتيات الثقافية فاللغة تمثل بالنسبة لكل شعب تاريخه وقيمه وثقافته بالاضافة الى احساس الفخر والكرامة الذى يحس به الفرد عندما يعبر عن نفسه بلغته القومية ويجرنا ذلك الى الحديث عن أهداف العقد الاربعة .

الاهداف الاربعة للعقد :

حددت اليونسكو أربعة أهداف للعقد هى : ـ

مراعاة البعد الثقافى للتنمية
تأكيد الذاتيات الثقافية
زيادة المشاركة فى الحياة الثقافية
النهوض بالتعاون الثقافى الدولى

ولقد قصدت اليونسكو من وراء هذه الاهداف الاربعة :

أولا ـ القاء الضوء على البعد الثقافى لعملية التنمية وحفز المهارات الخلاقة ، والحياة الثقافية بصفة عامة .

ثانيا ـ اظهار الوعى بالحاجة الى التجاوب مع التحديات العالمية الكبرى التى تشكل آفاق القرن الواحد والعشرين . ؛ والآن ماذا نحن فاعلون فى المنطقة العربية ، ان دليل العمل بين أيدينا والمشكلات والتحديات من أمامنا ومن خلفنا بل هى تحوطنا من كل جانب . فالمنطقة العربية لها همومها ومشكلاتها التى تختلف عن المنطقة الاوربية مثلا والتى لا يمكن لاى تنمية بالمفهوم الشامل ونعنى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية أن تتم دون مواجهتها وحلها . وليكن هذا الاجتماع دعوة مفتوحة لنضع أصبعنا على أهم مشكلتين تواجهان المنطقة وتقفان حجر عثرة أمام أى جهود للتنمية ونعنى مشكلة محو الامية والمشكلة السكانية .

فالمنطقة العربية لازالت تعانى من ارتفاع معدلات الامية ولا زالت تعيش صراعا حضاريا مريرا وتواجه خططا احباطية متعددة تتغلغل فى بنيتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وتحول دون تحقيق أهدافها القومية .

مكتبة الاسكندرية والأهداف الأربعة لعقد التنمية الثقافية كمثال تطبيقى

تعد مكتبة الاسكندرية نموذجا للمشروع الثقافى الذى يتمشى مع أهداف العقد الأربعة :

ـ ففى ٢٦ يونيو سنه ١٩٨٨ وضع السيد رئيس جمهورية مصر العربية والسيد المدير العام لليونسكو حجر الأساس لمبنى مكتبة الاسكندرية القديمة .

ـ هذه المكتبة تعرضت لحريق مروع منذ قرابة ألفى سنة وتعرضت لأعمال تخريب متعاقبة فى القرون التالية

ـ ونحن نعلم جميعا أن مصر كانت منذ القدم مهدا للحضارات بفضل موقعها عند ملتقى قارات آسيا وأفريقيا وأوروبا

ـ ولقد شهدت مدينة الاسكندرية نهضة عظيمة ابان حكم الأسرة الحاكمة اليونانية المنحدرة من البطالمة . فقد أسست منذ القرن الرابع قبل الميلاد متحفا أصبح فى الواقع أول جامعة تعمل بها هيئة من العلماء يذكر منهم اقليدس من عالم الرياضيات وهيرون مخترع أول آلة بخارية

ـ الى جانب المتحف أقيمت مكتبة عظيمة كانت بمثابة مكتبة للدولة بقدر ما كانت جهازا للنشر . وكانت بأسلوب أدائها لوظائفها النموذج الرائد لمكتباتنا الحالية ـ وهذا يذكرنا بما قاله أمس استاذنا الدكتور عبد الفتاح جلال عن الازهر وكيف أن الجامعات الحديثة أخذت منه أسلوب العمل

ـ كان لدى المكتبة فهرسها الذى يضم جميع مقتنياتها التى بلغت ٥٠٠,٠٠٠ مجلد مدرجة ومصنفة (منذ القرن الثالث قبل الميلاد) وكان للمكتبة ايضا نظام ايداع قانونى خاص بها ، اذ كان لكل كتاب يدخل البلاد ينقل بمعرفتها

ـ ويعتبر مشروع اعادة انشاء مكتبة الاسكندرية القديمة مشروعا قوميا مصريا بدأ بمبادرة من جامعة الاسكندرية ـ ومن هنا فهو يؤكد الذاتية الثقافية أحد أهداف العقد الأربعة .

ـ ولما كان المشروع سيربط الحاضر بالماضى ويهىء انفتاحه على المستقبل فانه يراعى البعد الثقافى للتنمية وهو هدف ثان للعقد

ـ سوف تكرس مكتبة الاسكندرية جهودها للبحث لتعزيز نهضة الثقافة المصرية فضلا عن تعزيز ثقافات البحر المتوسط وافريقيا والعالم العربى . وسوف تكون المكتبة أداة حديثة للاتصال وحلقة وصل هامة فى شبكة تضم مكتبات العالم الكبرى فى الوقت الحاضر . ومن المنتظر ان تضم عندما تفتتح سنة ١٩٩٥ قرابة ٢٠٠,٠٠٠ مجلد وبذلك تنهض المكتبة بالتعاون الثقافى الدولى وهو هدف ثالث للعقد .

ـ بذلت جامعة الاسكندرية منذ عام ١٩٧٤ جهودا دائبة لدراسة واخراج فكرة احياء مكتبة الاسكندرية القديمة الى أرض الواقع وساندتها فى ذلك وزارة التعليم العالى واللجنة الوطنية لليونسكو ووزارة الخارجية والوفد الدائم لمصر لدى اليونسكو ولقد أسفرت هذه الجهود فى النهاية عن الوصول الى هذه المرحلة الهامة من العمل والتنفيذ والتى تمثلت فى الاعلان عن المسابقة المعمارية التى أعلن عنها وتقدم لمشاركة فيها عددا كبير من أكفأ المعماريين فى العالم وستعلن نتيجتها فى سبتمبر ١٩٨٩ .

ـ ومنذ ارساء حجر اساس المكتبة والاهتمام على المستوى الشعبى فى مصر يتزايد ، فتعقد الندوات وتلقى المحاضرات وتعد البرامج التلفزيونية والاذاعية حول المكتبة .

ـ وعلى مستوى المدارس والجامعات هناك توعيه مستمرة وتنظيم للانشطة المتعلقة بالمكتبة ـ وهذا يؤكد الهدف الرابع للعقد ونعنى توسيع المشاركة الشعبية فى الأنشطة الثقافية ◆

تعريف بالعقد العالمى للتنمية الثقافية

سعاد عبد الرسول

نشأت منظمة اليونسكو عام ١٩٤٦ . وكانت ٢٤ دولة قد اجتمعت عقب الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فى مدينة لندن المدمرة من جراء الحرب وأقرت الميثاق التأسيسى لمنظمة اليونسكو فى ١٦ نوفمبر ١٩٤٥ .

ولقد كان لهذه النشأة تأثير مباشر على الاهداف التى وضعتها اليونسكو لنفسها . لقد وضعت أهدافا اخلاقيا بالدرجة الاولى حددتها بالفعل فى ميثاقها التأسيسى وتتمثل فى تعزيز السلام وحقوق الانسان والتفاهم الدولى من خلال مجالات عملها الرئيسية وهى التربية والثقافة والعلوم ولقد كان أهم ما يلفت النظر لهذه الاهداف أنها جعلت الانسان محور اهتمامها . لقد ادركت المنظمة الدولية أن الدمار الذى أحاق بالعالم بعد الحرب العالمية الثانية المروعة كان بسبب التنكر للمثل العليا الديمقراطية التى تنادى بالكرامة والمساواة والاحترام للذات الانسانية . ولذلك فقد جعلت اليونسكو الانسان محور اهتمامها . لقد ادركت اليونسكو ان الانسان هذا المخلوق الذى كرمه الله ورفعه على سائر المخلوقات من الممكن أن يصبح قوة تدمير تحطم كل ما حولها أو أن يصبح منبعا للخير والسلام يبنى ويزرع ويجمل الحياة .

اليونسكو ومفهوم التنمية :

عندما تتحدث اليونسكو عن التنمية فانها تتناولها من خلال المنظور الثقافى . قد تكون هناك تعريفات كثيرة لمفهوم التنمية تبارى العلماء على مر العصور على طرحها والدفاع عنها . ولكن اليونسكو اختارت لنفسها مفهوماً للتنمية يتمشى مع أهدافها التى وضعتها منذ البداية ونعنى مفهوم التنمية المتمركزة حول الانسان أو التى تجعل الانسان محورها ومركزها . لقد اتجهت اليونسكو الى هذا المفهوم مدفوعة بما أملاه عليها قدرها والمجالات التقليدية لاختصاصاتها .

ان الانسان فى نظر اليونسكو هو هدف التنمية وصانعها فى نفس الوقت لقد صممت اليونسكو كل أنشطتها للارتقاء بالانسان ولذلك فالتنمية التى تهدف اليها اليونسكو تنمية شاملة تضم التكنولوجيا والاقتصاد والاجتماع والسياسة والثقافة فى آن واحد بل هى تضم مظاهر الحياة داخل مجتمع ما . لقد نضج هذا المفهوم لدى اليونسكو على مدى أربعة عقود هى عمر المنظمة حتى الآن وأصبح مفهوم أن الأنسان يجب أن يكون فى مركز التنمية يعنى الدفع التدريجى لانسانية وديمقراطية وسائل وأساليب التنمية . وهكذا بدأ تفكير اليونسكو يتجه الى الاهتمام بالتنمية الثقافية ومنذ أوائل الثمانينات بدأ هذا الاتجاه يتبلور ويتخذ أشكالا ايجابية تمثلت فى الانشطة والمبادرات الرامية الى أن تجعل من الثقافة بعدا حقيقيا من أبعاد التنمية والعلاقات الدولية وأن ترجع زمانا يرد فيه للثقافة اعتبارها بعد ان احتل الاقتصاد بمفهومه العلمى الصارم مكان الصداره ولقد كان لاهتمام اليونسكو بالثقافة أهميته فهى تملك وسائل تشجيع الدوام على العمل المشترك . وهى تقدم دعمها لكثير من اللقاءات بين أشهر المفكرين والفنانين من القارات الخمس حيث تهيء لهم فرصة التفكير المشترك فى مشكلات التنمية الثقافية .

العقد العالمى للتنمية الثقافية :.

بعد هذه المقدمة نناقش فكرة العقد العالمى للتنمية الثقافية . ولماذا فكرت فيه اليونسكو وأقرته الامم المتحدة ليصبح حقيقة واقعية تضاف الى عقودها الدولية السابقة مثل عقد الامم المتحدة للمعوقين الذى بدأ عام ١٩٨٣ وينتهى عام ١٩٩٢ وعقد التنمية الصناعية لافريقيا الذى بدأ عام ١٩٨٠ وينتهى عام ١٩٩٠ .

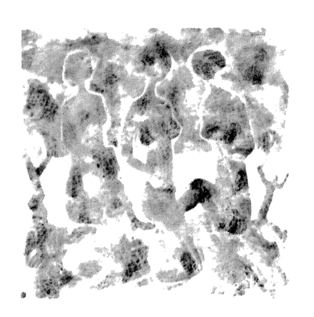
لقد أرادت اليونسكو فى الواقع أن تقدم للدول الاعضاء على اختلاف نظمها وثقافاتها اطارا عاما للعمل تتركز فيه الانشطة الرامية الى تأكيد دور الثقافة فى العالم المعاصر . ان هذا العقد يعد نوعا من التعبئة الثقافية العامة اذا جاز هذا التعبير لوضع الاطر الثقافية الصحيحة التى يمكن أن يستمر عليها العمل بعد انتهاء فترة العشر سنوات التى هى عمر هذا العقد .

ان اليونسكو تدرك تماما أنها مهما قدمت من معونة مالية لدول الاعضاء ومهما قدمت من خبراء للقيام بمشروعات معينة فان الدفعة الحقيقية للعمل لن تأتى الا اذا عبئت القوى والموارد فى المجتمع بطريقة جماعية واجتمعت على اهداف مدروسة ومناسبة تتكيف مع واقع هذا المجتمع وتكون نابعة من ظروفه ومتمشية مع امكاناته .

لذلك فعندما تنادى اليونسكو بعقد عالمى للتنمية الثقافية فانها لا تعنى توحيد نمط العمل والنشاط ولكنها تعنى أن على كل شعب أن يواجه المصير المشترك للانسانية بماله من عبقرية خاصة ودون أن يفقد هويته الثقافية . ومن هنا فقد قصدت اليونسكو من وراء فكرة التنمية الثقافية ضرورة أن ينسجم كل مشروع انمائى يتم فى مجتمع ما مع الثقافة التى يندرج فيها بل يجب أن يرتكز المشروع الانمائى على جذور الثقافة القائمة فى المجتمع . بمعنى أنه لابد أن تكون هناك صلة وثيقة بين قيم المجتمع ومفاهيمه وبين

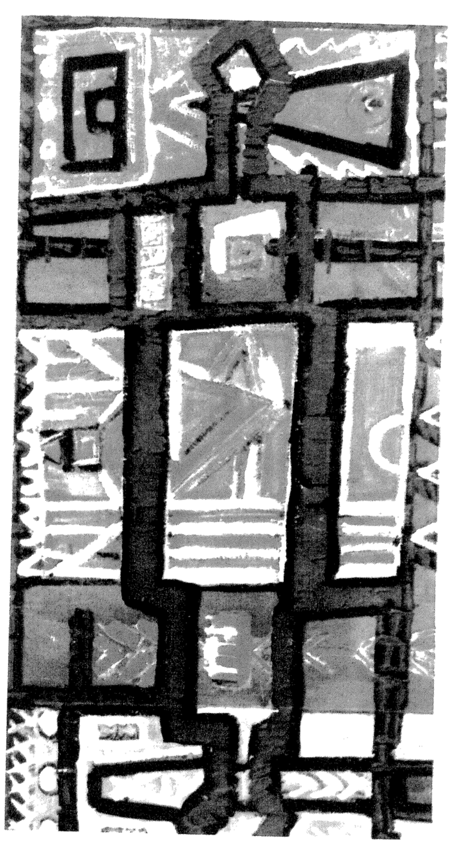
البقية صفحة ١٥٠

جولة بين بعض معارض ١٩٩٠

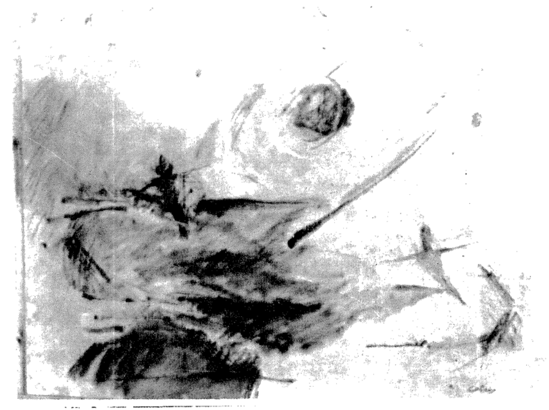




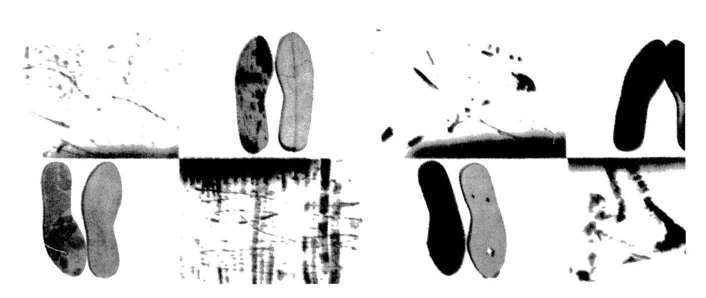
من لوحات أزهار فاضل ص ١٥٣



من لوحات عفت ناجي ص ١٥٤



من لوحات رنده الحلو ص ١٥٥

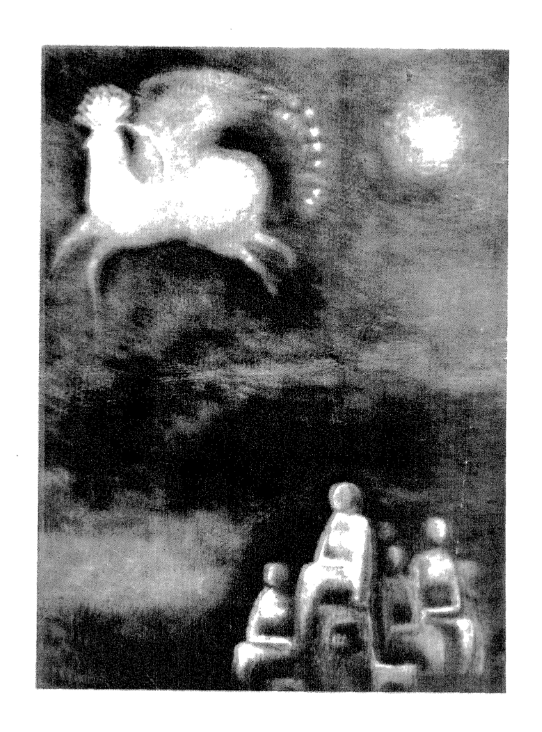


من لوحات ليزا أندرلى ص ١٥٥



من لوحات ناجي فريد ص ١٥٦

لوحة للفنان العراقى نورى الراوى



لوحة للفنان المصرى أحمد رمضان

